COURS COMPLET

DE

PEINTURE A L'HUILE

(L'Art, la Science, le Métier du Peintre)

PAR

Ernest HAREUX

TOME I

OUTILLAGE ET MATÉRIEL — NATURES MORTES — FLEURS, FRUITS
PAYSAGES

Deux cents gravures — Vingt-trois hors-texte.
Dix-sept fac-similés en couleurs.



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

COURS COMPLET

DE

PEINTURE A L'HUILE

COURS COMPLET

DE

PEINTURE A L'HUILE

(L'Art, la Science, le Métier du Peintre)

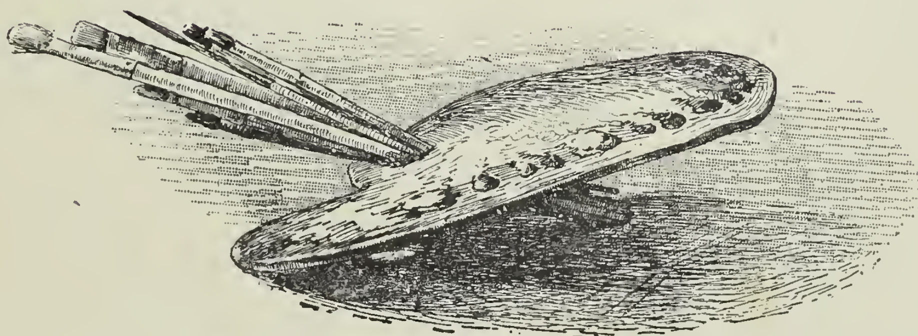
PAR

Ernest HAREUX

TOME I

OUTILLAGE ET MATÉRIEL — NATURES MORTES — FLEURS, FRUITS PAYSAGES

Deux cents gravures. — Vingt-trois hors texte.
Dix-sept fac-similés en couleurs



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

COURS COMPLET

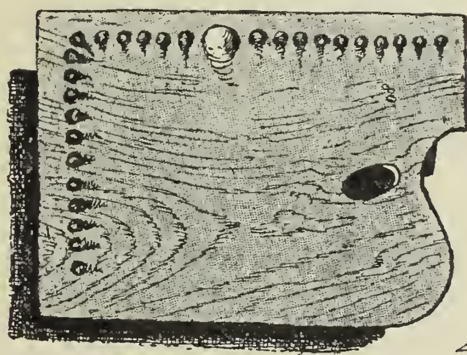
DE PEINTURE A L'HUILE

L'OUTILLAGE ET LE MATÉRIEL

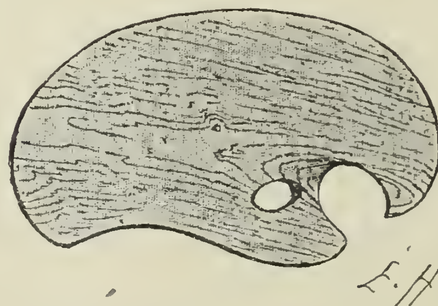
NÉCESSAIRES A L'ATELIER OU EN PLEIN AIR

La palette. — On choisit ordinairement une palette en bois de noyer parce que ce bois est d'un prix moins élevé, mais on peut se servir d'une palette fabriquée avec d'autres essences de bois, tels que l'acajou, le citronnier, l'érable, etc.

La Palette est vendue vernie aux amateurs avec l'assurance qu'elle n'absorbera pas l'huile des couleurs quand on la *chargera*. (On dit



Palette ordinaire.



Palette Carolus.

charger sa palette, ou *faire* sa palette, quand on y dépose les couleurs nécessaires pour peindre.)

Le vernis, en réalité d'une utilité relative, ne saurait servir beaucoup ; car, les couleurs séchant fort vite, le vernis n'empêche que très peu l'absorption de l'huile qu'elles contiennent.

Les artistes de profession connaissent tous cet inconvénient, et, lorsqu'ils sont obligés d'acheter une palette neuve, ils la choisissent en bois de noyer, non verni, puis ils l'arrosent d'huile de lin pendant plusieurs jours avant de s'en servir, jusqu'à ce que les pores du

bois n'en puissent plus absorber. Ainsi préparée la palette devient bonne en très peu de jour.

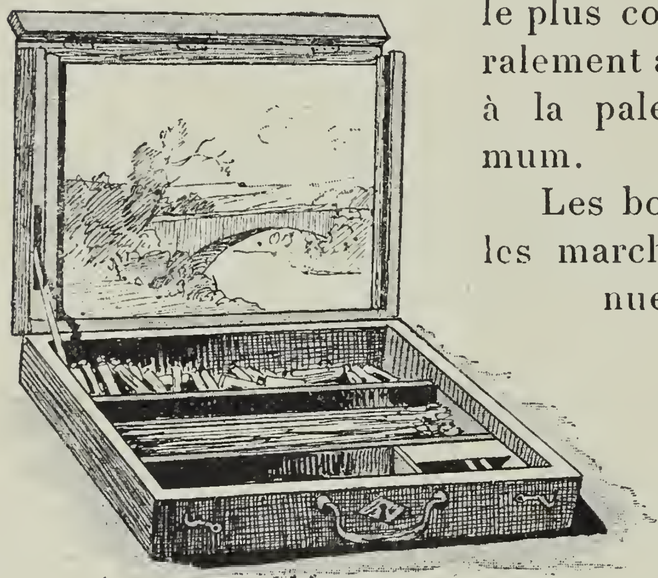
Une bonne palette, bien en main, légère, grande (ni trop, ni trop peu), gracieuse de coupe est une chose assez difficile à trouver. Chacun a ses manies, ses habitudes, aussi est-ce à grand regret qu'on se décide à acheter une palette neuve, car la palette n'est réellement parfaite qu'après avoir beaucoup servi.

On peut, sans inconvénient choisir une palette de forme ronde ou carrée, voire même les palettes d'une invention toute moderne, connues sous le nom de palettes *Carolus*

La palette Carolus est d'une grandeur peu accessible aux amateurs ; elle mesure en moyenne 50 ou 60 centimètres, d'une extrémité à l'autre. Cette énorme dimension la rend peu pratique à loger, aussi ne sert-elle généralement qu'aux artistes qui peignent de très grandes toiles et aux peintres décorateurs.

Le croquis ci-contre donne exactement la forme de cette palette qui paraît bizarre au premier aspect, à cause de la partie inférieure qui est évasée. Mais, ainsi que l'indique ce croquis, elle n'est en réalité qu'une palette ronde, de grande proportion dans laquelle on a coupé la place nécessaire, pour emboîter le corps de celui qui peint. Cette disposition facilite l'approche des couleurs et allége la palette, qui autrement serait d'un poids impossible à soutenir longtemps.

La palette carrée est celle dont on se sert le plus communément et la proportion généralement adoptée varie de la palette n° *quatre* à la palette n° *huit*, ce qui est le maximum.



Boîte de campagne.

Les boîtes qu'on trouve toutes faites chez les marchands de couleurs fines, sont connues sous la désignation suivante : *Boîte à pouce*, *ou boîte de un*, *boîte de deux*, *de trois*, *de quatre*, *de cinq*, *de six* et *de huit*.

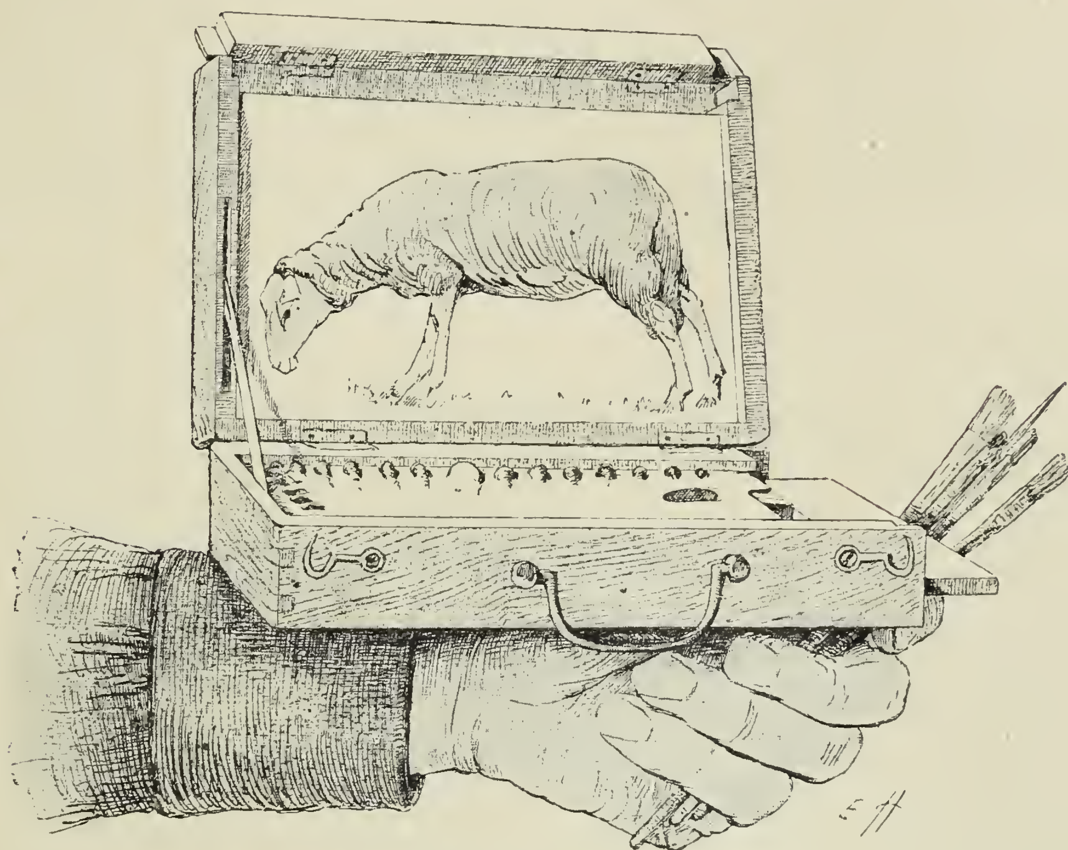
Toutes ces boîtes contiennent des palettes carrées proportionnées à leur grandeur, de là, le nom de palette, de *un*, de *deux*, etc.

Les boîtes sont de quatre sortes, connues sous les noms de boîte d'atelier, de campagne ou de paysage, boîte à pouce, et enfin la demi-boîte à palette brisée.

La boîte d'atelier est de forme presque carrée, celle de campagne est rectangulaire.

La boîte de campagne. — Les boîtes de campagne de cinq ou de six sont celles qu'on choisit de préférence quel que soit le genre adopté, car elles peuvent servir à toutes les études.

La boîte à pouce. — La boîte à pouce tire son nom de ce qu'on la tient par le pouce, comme une palette. Elle a été inventée pour



Boîte à pouce.

peindre les animaux, ainsi que nous aurons l'occasion de le dire plus loin. La demi-boîte à palette brisée est surtout employée par les peintres de portraits pour aller peindre en ville.

Avant d'expliquer comment on doit *charger* la palette, nous allons donner le détail complet des outils qu'il est indispensable de se procurer lorsqu'on veut apprendre l'art de peindre.

Les brosses. — La boîte doit contenir environ une douzaine de brosses en soie blanche, de forme plate, variées de la plus petite à la moyenne.

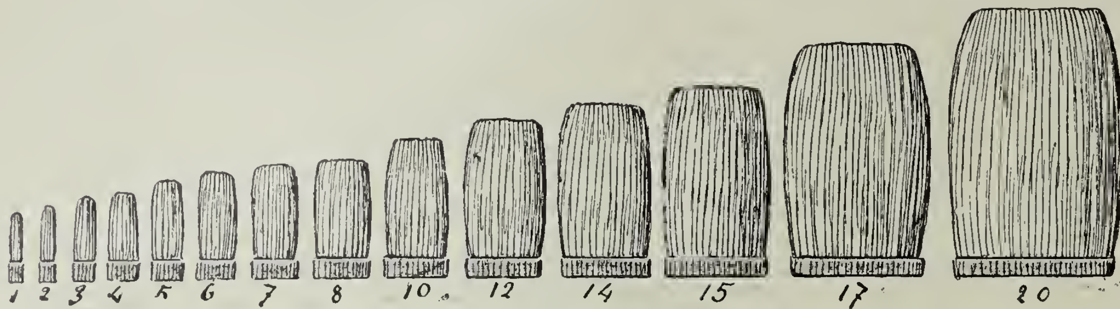
Ces brosses doivent être généralement courtes de soie ; par exception deux ou trois de ces brosses (variées de grosseur) seront longues et peu fournies de soie.

Les brosses plates et courtes de soie ont l'avantage de laisser une *touche* ferme qui aide à dessiner.

On se sert également de brosses extrêmement courtes et plus four-

nies quand on veut faire un *frottis* ou un *glacis*, mais il ne faut pas s'en servir pour peindre, car elles laissent une touche lourde, qui donne à la peinture un aspect martelé et une égalité de *facture* qu'il faut éviter.

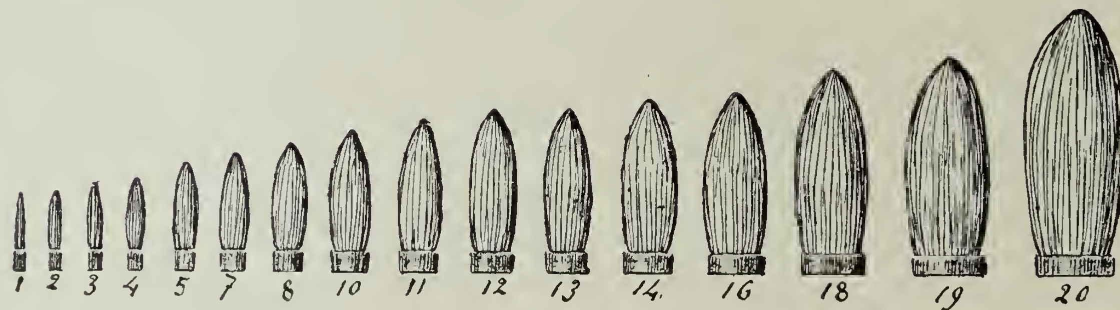
Les brosses longues servent surtout à peindre les fonds ; elles donnent une touche molle et vague, dont l'inconsistance aide à exprimer



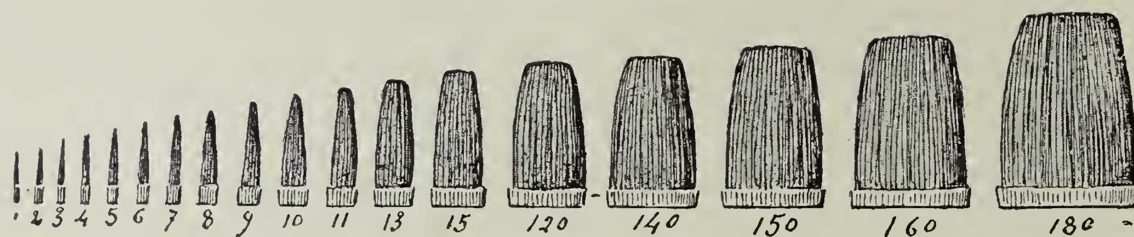
Brosses longues et plates.



Brosses courtes et plates.



Brosses rondes.



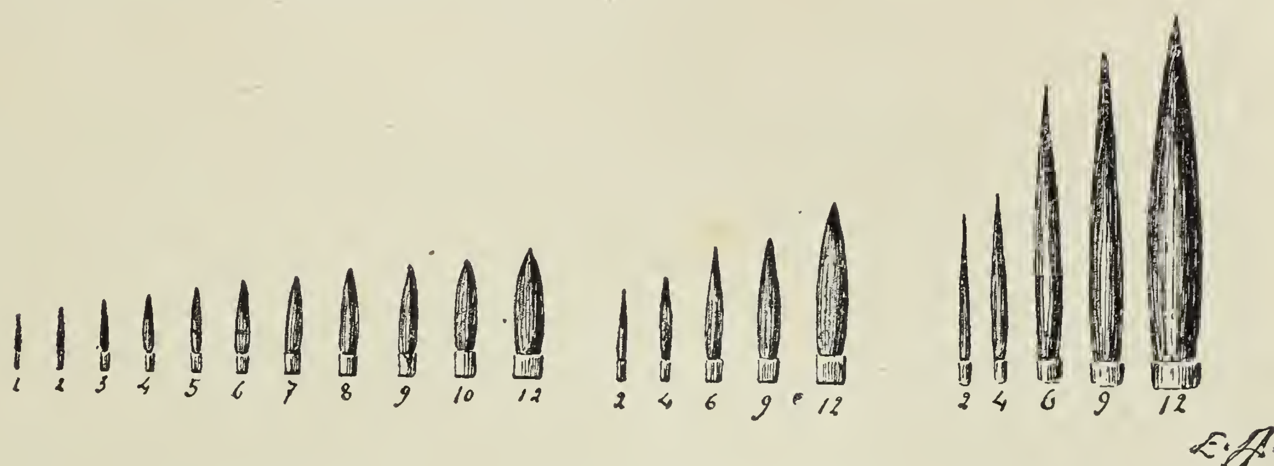
Pinceaux en martre plats.

l'air ambiant qui circule entre les objets composant la nature morte et l'espace qui les sépare du fond.

Il y a aussi la brosse en éventail d'une invention récente, mais elle est moins commode pour fondre les touches, que le pinceau de martre dont nous parlerons dans le chapitre suivant. Nous dirons aussi dans la partie qui traitera du paysage, à quoi servent les brosses coupées avec des ciseaux ou un canif et comment on les coupe soi-même.

Les pinceaux. — Les pinceaux de martre sont indispensables, ils servent pour peindre certaines choses que la brosse ne rend pas aussi bien. La douceur et la finesse du poil des pinceaux rendent mieux dans l'exécution la nature de certains objets : comme le verre, le marbre, les métaux, etc.

On doit donc se munir de quelques pinceaux de martre plats et de différentes grosseurs, connus dans le commerce sous les nos 1, 2, 3, 4, 5, 6. Cinq ou six pinceaux suffiront. On ajoutera quatre pinceaux de forme ronde et un pinceau rond très long de poils, comme le montre le croquis ci-joint. Il se nomme pinceau à filets et sert principalement à dessiner comme il sera expliqué plus loin.



Pinceaux ronds. Pinceaux à demi-filets. Pinceaux à filets.

Enfin, il faut joindre au contenu de la boîte un pinceau de martre plat et large de deux centimètres au moins et de quatre au plus. Ce pinceau indispensable a un emploi particulier que nous expliquerons en temps utile.

Les couteaux à palette. — Les couteaux à palette ont des formes variées. Il y a d'abord le couteau droit indispensable à chacun.

Puis il y a le couteau-truelle, dont l'invention est due à Courbet, le peintre célèbre.

Le couteau à palette, droit, sert à préparer les couleurs quand on



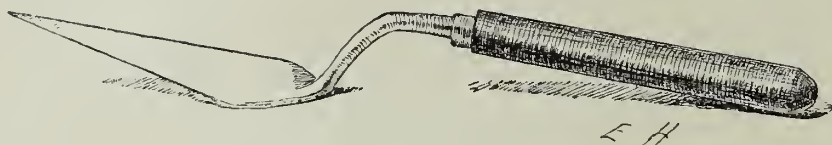
Couteau à palette, droit.

charge la palette; il sert également à enlever les couleurs impures et les tons inutiles quand on a fini de peindre.

Le couteau-truelle sert à peindre certaines parties d'un tableau;

on en use notamment dans les paysages, pour les terrains, les rochers, etc.; il sert aussi à exécuter les ciels, comme il sera dit plus loin.

Ce genre de couteau se fabrique de toutes façons ; il y en a de longs, de courts, de larges, d'étroits, de durs, de flexibles. Chacun se sert de celui qui lui plaît le mieux ; on peut se servir de tous ces genres de couteaux et faire de très bonnes toiles. Mais on peut aussi ne pas s'en servir pour peindre, n'employer que des brosses et faire également de très

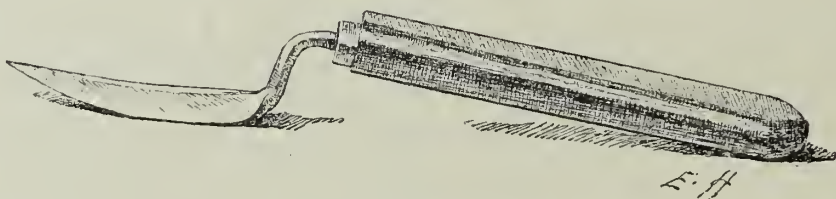


Couteau-truelle.

bons tableaux, le procédé n'étant pour rien dans une peinture qui peut être un chef-d'œuvre, quel que soit le moyen employé pour son exécution. Mais on peut conseiller hardiment à tous les amateurs de se munir d'un couteau-truelle, qui servira toujours de temps à autre, ne fût-ce que pour enlever de la toile certains morceaux qui ne semblent pas réussis et qu'on désire refaire immédiatement.

Dans cet emploi, la truelle est plus commode, elle enlève complètement la peinture fraîche, sans aucun danger pour la toile qu'elle ne coupe jamais, si on procède légèrement en tenant l'outil de façon à ce qu'il forme un angle obtus.

Le grattoir. — Le grattoir est une espèce de couteau à deux tranchants dont la lame est recourbée et très épaisse. Cet outil sert à faire disparaître la peinture, quand elle est sèche, par exemple, pour enlever



Grattoir.

les épaisseurs de couleur qui forment des saillies inutiles et gênantes quand on veut reprendre un tableau pour le terminer.

On se sert également d'un rasoir pour gratter un tableau ébauché, quand on se dispose à le continuer.

C'est une opération très délicate, et qui demande une certaine pratique. Pour la faire utilement, sans danger pour la toile, il faut que le rasoir fraîchement repassé, soit tenu d'une main ferme et glisse sur la toile en formant un angle droit avec elle.

Les godets. — Les godets sont deux petits récipients en fer-blanc, se fermant au moyen de couvercles en cuivre qui se vissent et se dévissent à volonté. Ils sont soudés ensemble et s'accrochent en haut et à droite de la palette.

Le premier doit contenir un liquide composé en égales quantités de :



Godets.

1° essence de térébenthine ; 2° huile de lin ; 3° siccatif de Harlem ou siccatif de Courtrai (à volonté).

Le second godet doit contenir seulement de l'huile de lin clarifié.

Nous recommandons de mettre très peu de liquide dans ces godets, afin de ne pas être exposé à les renverser en travaillant. Absorbé par l'étude, on oublie qu'on tient des objets fragiles, facilement renversables ; il faut donc une grande précaution au débutant dont les mouvements sont rendus brusques par le manque d'habitude.

L'Appui-main. — L'appui-main est une baguette qui sert à assurer la main du peintre quand il travaille.

On tient cette baguette de la main gauche en même temps que les brosses, les pinceaux et la palette.

L'extrémité de l'appui-main est munie d'une petite boule ; si l'on se sert d'une baguette quelconque, il faudra adapter à l'un des bouts un



Appui-main.

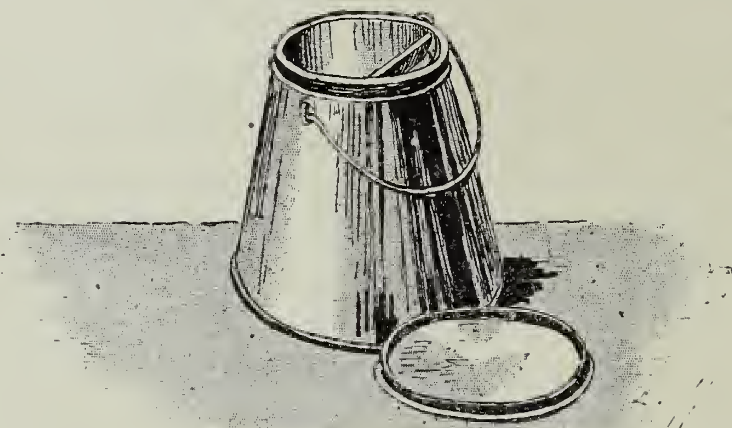
petit tampon de chiffon, afin de ne pas abîmer la peinture en appuyant sur la toile, ce qui arrive, lorsqu'elle est grande. Pour les commençants, qui travaillent généralement sur des toiles ou panneaux de six et de huit, l'appui-main se pose sur le bord de la toile ou sur le chevalet.

L'appui-main est composé de quatre petites baguettes qui s'adaptent les unes aux autres au moyen de viroles de cuivre, ce qui le rend transportable et facile à loger dans la boîte, après qu'on l'a démonté.

Le Pincelier. — Le pincelier est une petite boîte de fer-blanc contenant de l'essence de térébenthine. Il y a deux sortes de pinceliers : ceux qui se ferment par un couvercle à vis, et dont on se sert pour peindre dehors ; ceux beaucoup plus simples qui se ferment comme une boîte à lait, et qui sont employées à l'atelier.

Le dessous de chaque pincelier est muni d'une plaque de plomb, qui, par sa lourdeur, l'empêche de se renverser, quand on y trempe les brosses.

L'intérieur est garni d'un double fond percé, comme une passoire. Ce double fond est indispensable pour nettoyer les brosses et les pinceaux ; il permet de les frotter sur un fond toujours propre, car la couleur qui se dégage des pinceaux passe dans le double fond et s'y



Pincelier.

dépose, laissant propre un assez long temps l'essence contenue dans le pincelier.

Le fond n'étant jamais remué, on peut s'en servir ainsi pendant un mois, en ayant soin de remettre de temps en temps un peu d'essence nouvelle pour remplacer celle qui se sera volatilisée, car le pincelier, pour bien remplir son office, doit toujours être rempli aux deux tiers.

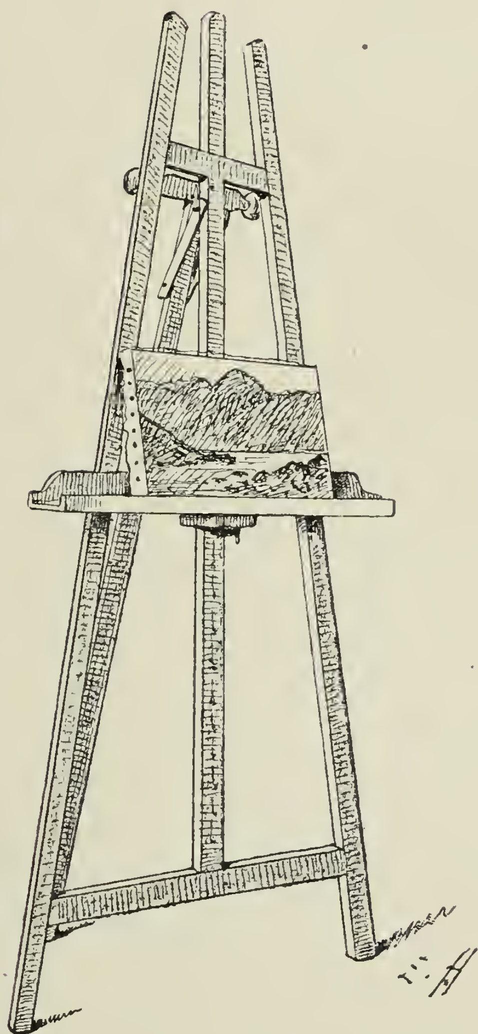
Le pincelier doit se placer par terre et à droite de la personne qui peint; son emploi est très utile, sinon indispensable ; il faut, en effet, laver la brosse ou le pinceau chaque fois qu'on change de ton, ce qui aide à trouver des tons fins.

La propreté des brosses et des pinceaux est une des premières conditions pour obtenir une grande fraîcheur de coloris.

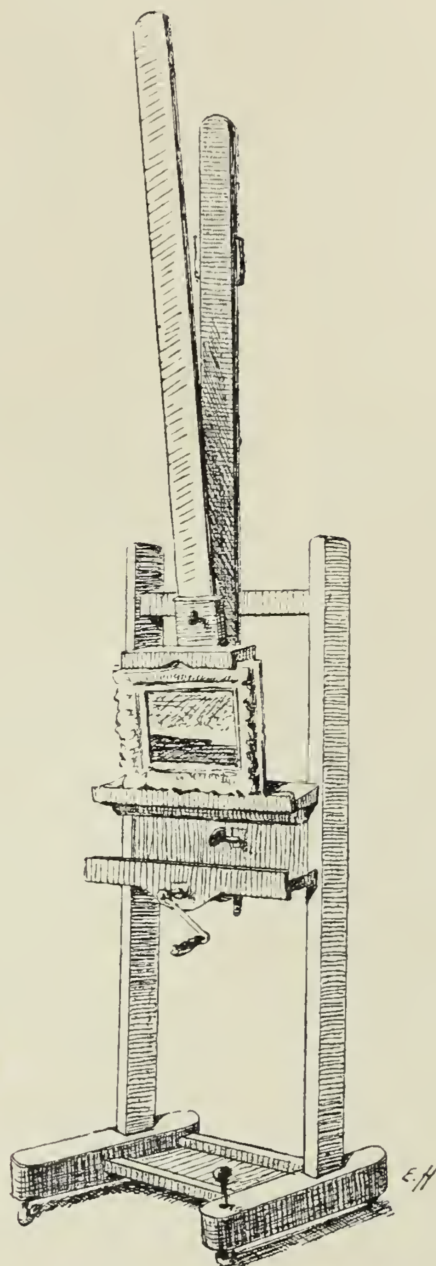
Beaucoup d'artistes ne se servent pas du pincelier et se contentent de tenir à la main gauche un petit chiffon qui leur permet d'essuyer le pinceau dont ils se servent tout le temps qu'ils travaillent dans la même coloration, sans avoir besoin de changer de brosse ou de pinceau.

Donc, nous le répétons, on peut se passer du pincelier, mais son emploi est préférable ; en outre, il permet de nettoyer définitivement les pinceaux quand, la séance terminée, on veut serrer les outils.

Les Chevalets. — Lorsqu'on commence à peindre, comme on ne travaille que sur des toiles de petite dimension, le chevalet ordinaire est suffisant, malgré son extrême mobilité; mais il a de nombreux inconvénients, entre autres, celui de tenir la toile penchée en arrière,



Chevalet ordinaire d'atelier.



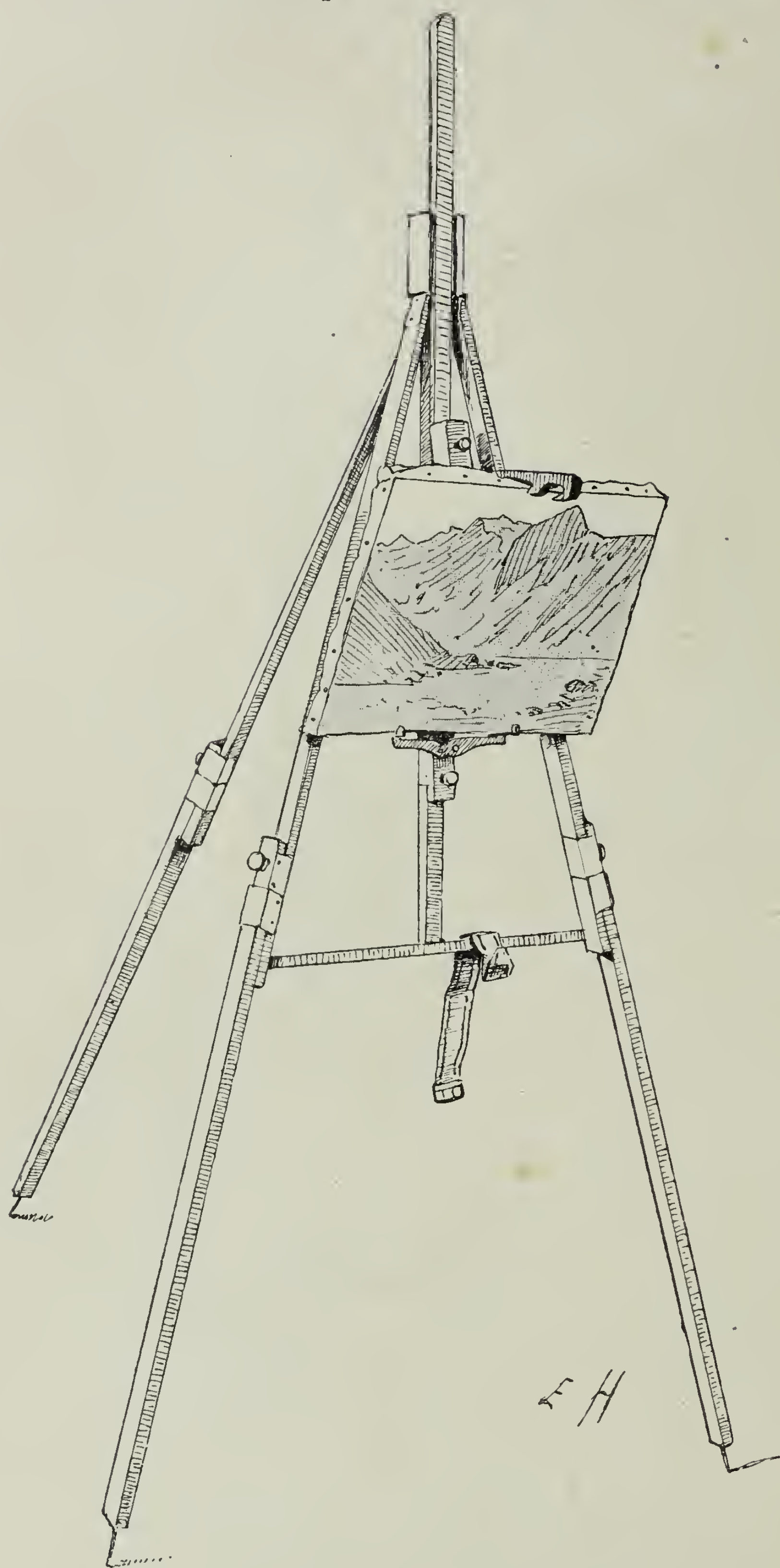
Chevalet mécanique.

ce qui est très incommode; aussi, le délaisse-t-on bien vite pour prendre le chevalet *mécanique*, qui est solide et pratique.

Il peut supporter une grande charge, ce qui permet de travailler aisément à un tableau qu'on veut terminer dans son cadre. Il a de plus l'avantage de permettre de monter, descendre ou incliner la toile à volonté. Tous ces mouvements s'obtiennent d'une seule main, sans fatigue et sans dérangement.

Ce chevalet a encore un autre avantage : il est muni d'une vis placée au pied du côté droit, cette vis est terminée par une sorte de clé qui sert

à monter ou à descendre la vis, selon le besoin du moment. Si le parquet de l'atelier n'est pas très uni, le chevalet ne porte que sur trois roulettes et se trouve déséquilibré et boiteux, c'est alors, qu'il faut donner quelques tours à la vis pour le remettre d'aplomb en haussant une roulette, ce qui fait porter également les quatre pieds sur le parquet.



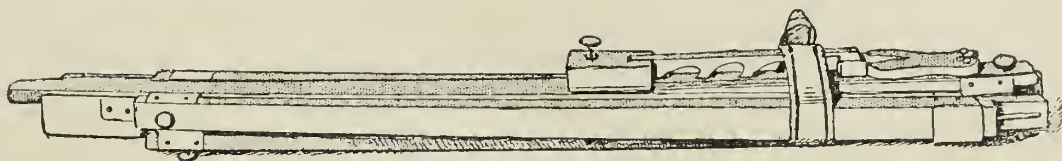
Chevalet de campagne monté et placé.

Le chevalet de campagne. — Ce chevalet est indispensable pour peindre dehors. Le meilleur chevalet de campagne est celui qui, fabriqué en bois de noyer verni ou huilé, se nomme chevalet à crémaillère ; c'est le plus pratique et le seul qui soit à conseiller.

Il y a plusieurs systèmes de boîtes de campagne qui sont confectionnées de façon à former chevalet. Elles sont parfaites pour des panneaux ou des toiles de petite dimension, mais, lorsqu'on emploie une toile de douze ou de quinze, ce qui arrive fréquemment, cette boîte-chevalet n'est pas suffisante, il faut alors se servir du chevalet de campagne spécial ; c'est pourquoi, il est utile de s'en procurer un, dès le début, puisqu'on sera toujours forcé de s'en munir tôt ou tard.

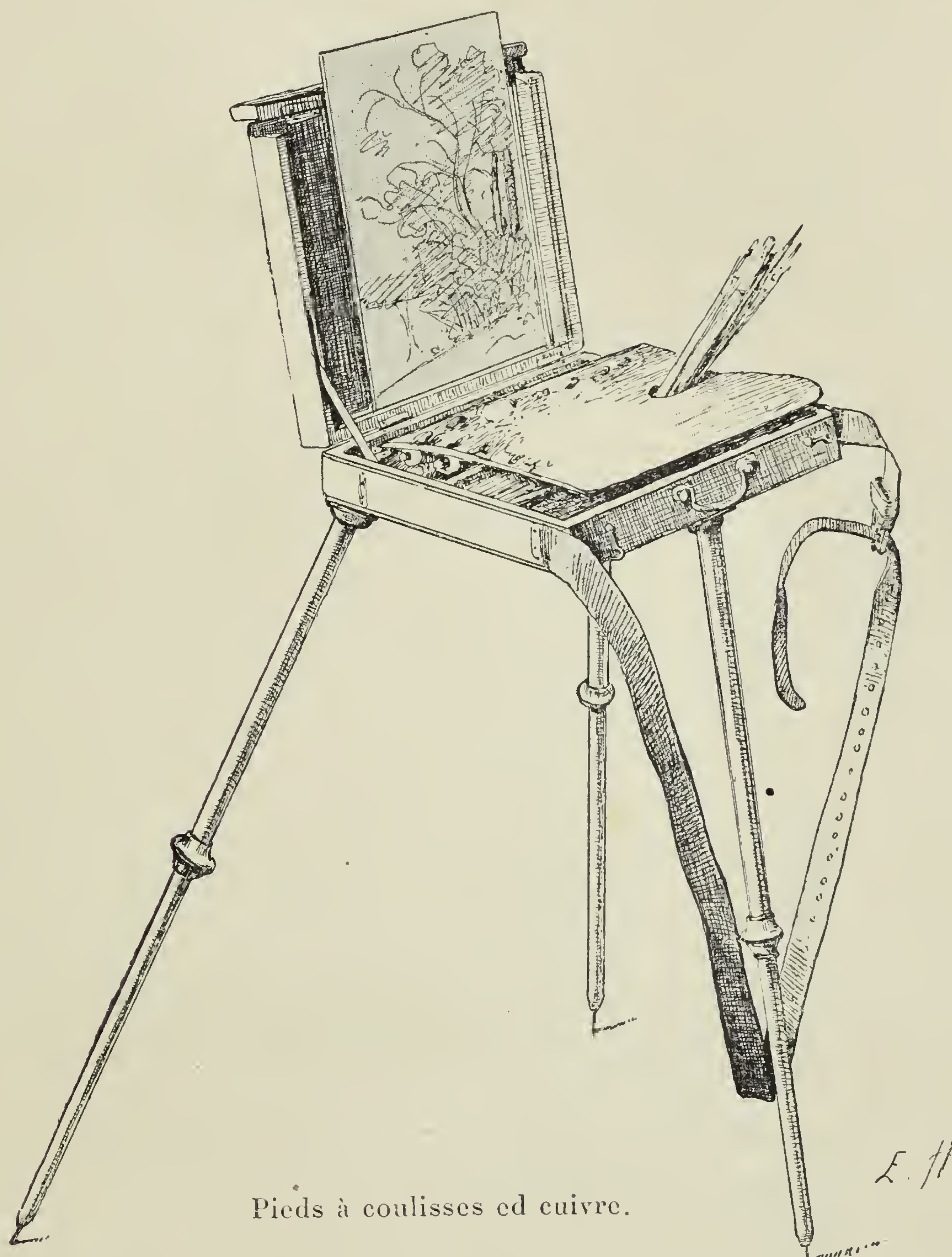
Il existe beaucoup d'autres chevalets de campagne, ainsi que le montrent les catalogues, mais il n'y a réellement de recommandable que celui qui vient d'être décrit, et cet autre, tout nouvellement perfectionné : *Le chevalet de campagne à tablette tournante et à sabot à inclination.*

On remarque que lorsque le chevalet est démonté et fermé, la tablette n'offre plus de prise et ne risque pas de se briser quand on voyage. De



Chevalet démonté et fermé.

plus, ce dernier genre de chevalet a l'avantage de posséder une sorte de



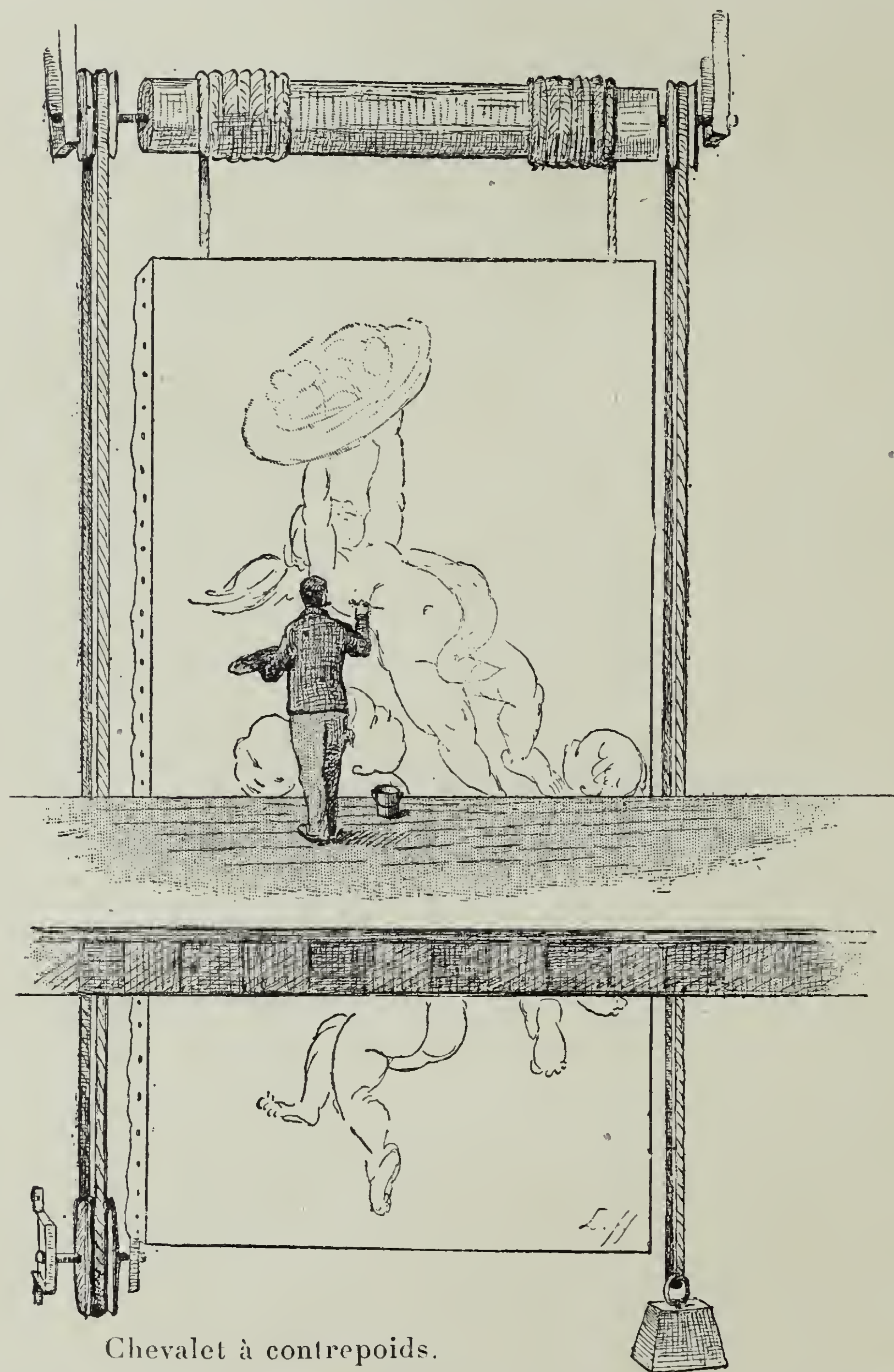
Pieds à coulisses ed cuivre.

sabot à crémaillère qui permet d'incliner la toile à volonté ce qui est impossible avec les autres systèmes.

Les pieds à coulisses en cuivre. — Ce genre de pieds à coulisses qui s'adaptent à toutes les boîtes, est aussi très pratique quand on ne peint

que des toiles ou panneaux n'excédant pas la toile de six. Ils se montent et se démontent rapidement et leur coulisse permet de les allonger ou de les raccourcir à volonté ; ils ont encore l'avantage d'être portatifs, et de se loger dans la boîte.

Voici encore un système de pieds pour servir de chevalet à toutes les dimensions de toile, même les plus grandes, quand on travaille à un tableau devant la nature. Il peut se fabriquer dans tous les villages ; ce sont des tringles de bois munies d'une pointe en fer que l'on visse en dessous de la toile, aux deux bouts ; on fixe ensuite, au moyen de vis, quatre tringles en bois qui maintiennent la toile pendant le travail ; quand la séance est terminée, on enlève les tringles et on range la toile le long d'un mur.



Chevalet à contrepoids.

Les chevalets à contrepoids ou à système hydraulique. — Quand on peint de grandes surfaces, comme il arrive fréquemment aux

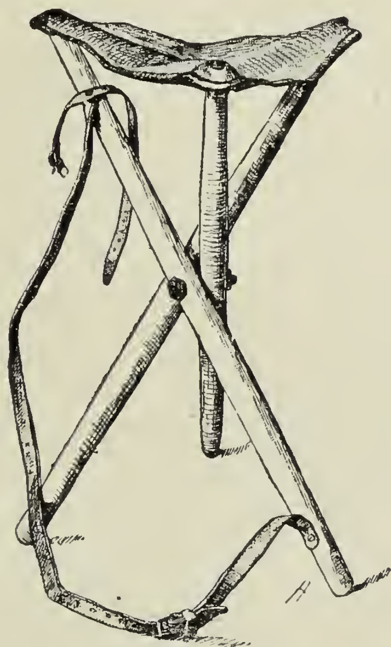
décorateurs, et aux artistes qui ont à couvrir des panneaux immenses, on peut se servir d'un chevalet très ingénieux, il évite de monter et de descendre à chaque moment quand on travaille dans le haut du panneau et qu'on désire se rendre compte de l'effet de son travail, vu à la distance à laquelle il est destiné. Ce chevalet n'est qu'une sorte de contrepoids qui permet de faire rentrer la toile dans le sous-sol en la descendant au moyen d'une corde sans fin, établie sur un tambour.

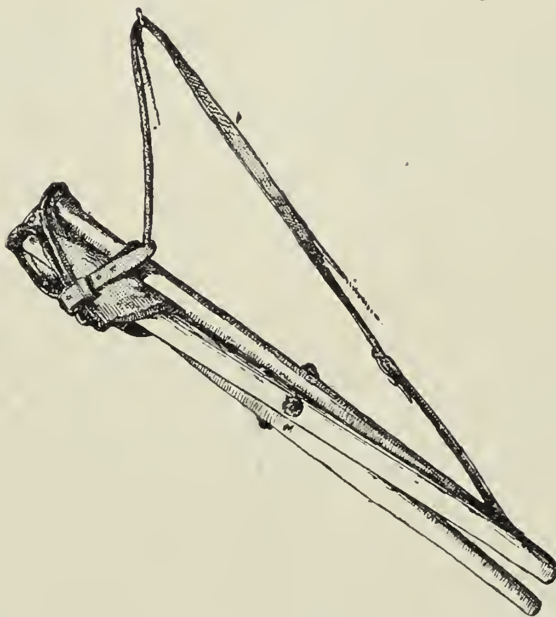
Ce système est aussi simple qu'ingénieux, et il a l'avantage de faciliter le maniement de la toile à tel point qu'un enfant pourrait la déplacer aisément. Il va sans dire qu'on ne peut installer ce système qu'au premier étage, puisque la toile doit pouvoir descendre dans le rez-de-chaussée.

Le chevalet hydraulique est fait de la même manière, mais son installation est plus luxueuse. Tout le mécanisme est dissimulé, pour ne laisser voir que deux colonnes entre lesquelles monte et descend la toile qui se déplace par la simple pression d'un bouton semblable aux sonneries électriques. Peu de peintres possèdent ce genre de chevalet et nous n'en connaissons que deux installés dans des hôtels construits spécialement.

Le moyen plus simple des cordes et des contrepoids n'est pas non plus très employé, à cause du local du dessous, qu'il n'est pas toujours facile de se procurer.

Le Siège de campagne. — Le plus pratique est celui que montre le


Le siège, ouvert.


Le siège, fermé.

dessin ci-contre. Le dessus est en cuir et il est fixé au moyen de vis, aux trois pieds. Très solide et très portatif, ce siège quand il est fermé,

se porte suspendu à l'épaule, si on le désire, car il est muni d'une courroie *ad hoc*.

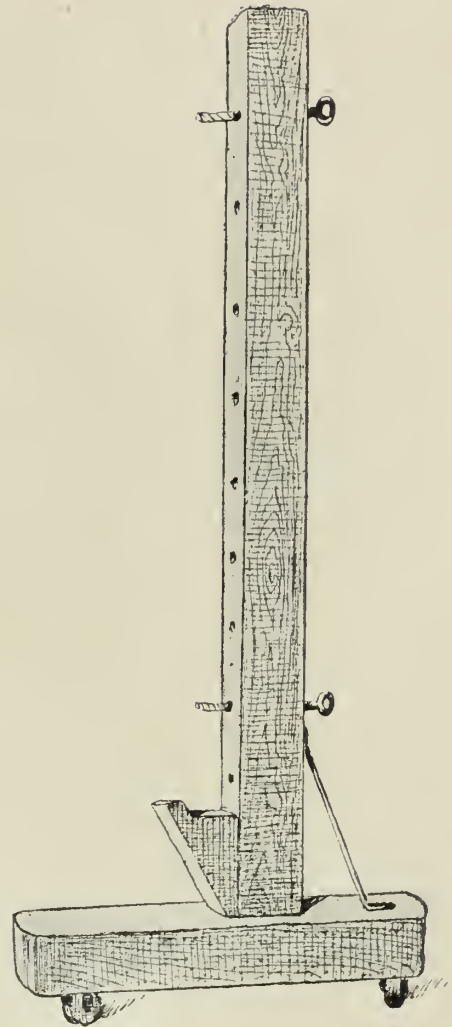
Les Échelles. — Bien qu'il soit facultatif d'employer tout ce qui peut être utilisé à cet effet, nous avons pensé qu'il pouvait y avoir un intérêt



Echelle d'atelier.

pour certains lecteurs, à donner la description d'une échelle avec plate-forme, pour peindre de grandes toiles, ou faire des panneaux décoratifs, quand on doit les peindre sur place.

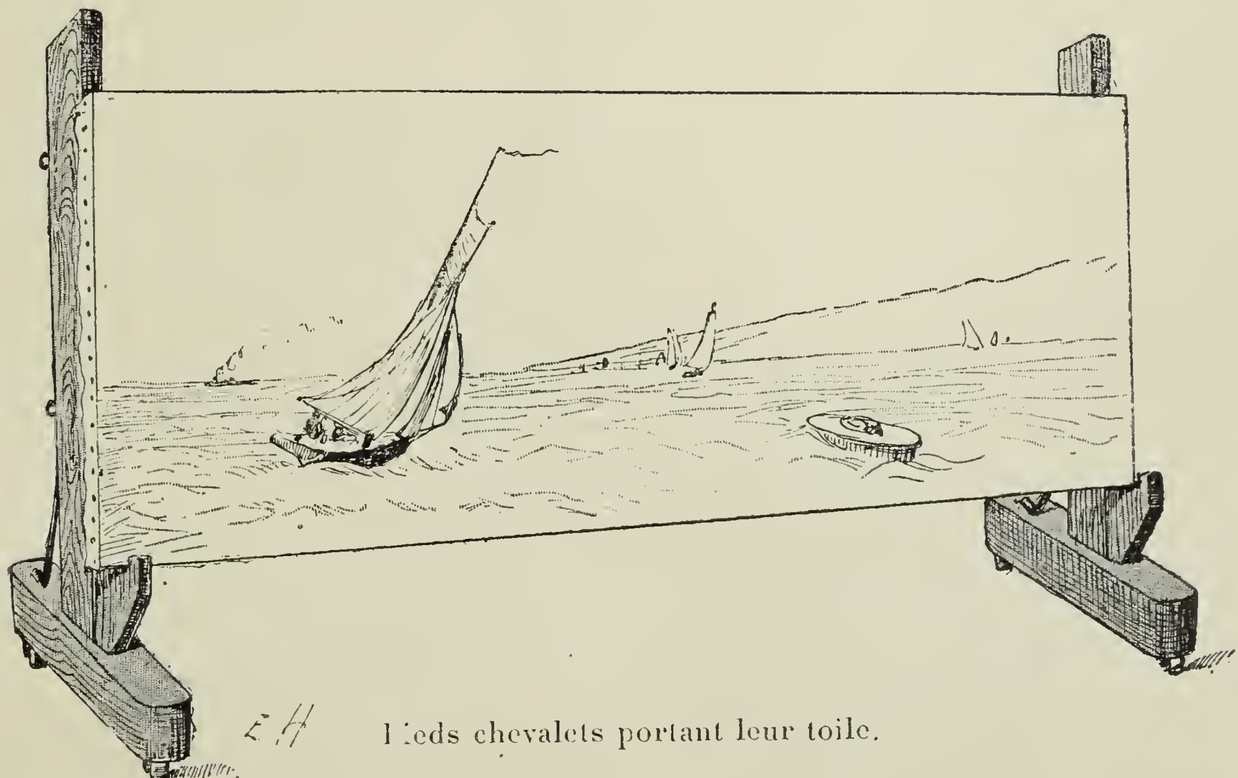
Ainsi que le montre le dessin, l'échelle est une sorte de grand marchepied à roulettes muni d'une rampe, qui permet de monter sans danger à la plate-forme du sommet et d'y travailler sans crainte. Un *taquet* mobile que l'on adapte aux marches, à la place voulue, permet de se délasser en s'asseyant pour travailler. Tout se replie après le travail terminé et tient peu de place dans l'atelier.


Pied chevalet.

Les pieds chevalets pour toiles de grandeur illimitée. — Ce genre de chevalet est très pratique, pour peindre des toiles de six ou huit mètres, et même davantage ; ce sont, comme l'indique le dessin, des sortes de potences renversées, munies d'un tasseau, sur lequel repose la toile. Le montant est percé de trous, au travers desquels passe un *tire-fond*, qui se visse dans le châssis de la toile, aux deux extrémités.

Si la toile est grande, il est facile de visser autant de pieds qu'on le juge nécessaire, puisque le châssis offre plusieurs montants. Des roulettes placées en-dessous permettent de déplacer facilement la toile la plus grande. Ce chevalet a l'avantage de ne pas tenir de place, quand il est démonté, et se transporte très facilement.

Le Parasol. — Le parasol est l'outil indispensable au paysagiste ; sans lui, tout travail serait mauvais ; travailler avec le soleil sur sa toile est un système détestable, autant que dangereux pour la santé. Le soleil empêche qu'on


Pieds chevalets portant leur toile.

se rende bien compte du travail et entraîne à forcer les valeurs, au

point de faire une étude, qui, contemplée à l'ombre, paraît toute noire.


Parasol.

Il faudra donc se munir d'un parasol solide, bien cousu, et si on veut faire bien les choses, on le prendra doublé. C'est un peu plus lourd à transporter, mais cela évite les reflets sur la peinture fraîche. Ces reflets occasionnés par le soleil qui éclaire encore trop la toile en passant au travers d'une seule étoffe trop mince, gênent le travail, au point de le faire cesser, car, on ne voit plus ce qu'on fait. Le parasol doublé est donc indispensable.

Il est préférable de le choisir à inclinaison et en baleine, à l'exclusion des fers creux, dits : baleines en fer ; ces derniers sont très fragiles et cassent fréquemment quand le vent renverse le parasol.

La Pique. — La pique est préférable quand elle est construite en deux parties ; on l'appelle pique brisée. Elle a l'avantage d'être transportable en tenant moins de place qu'une autre d'une seule pièce. La pique et le parasol, ainsi démontables, forment un petit paquetage qui se transporte aisément sur le sac.

Le Sac. — Le meilleur sac est celui en toile tannée imperméable.

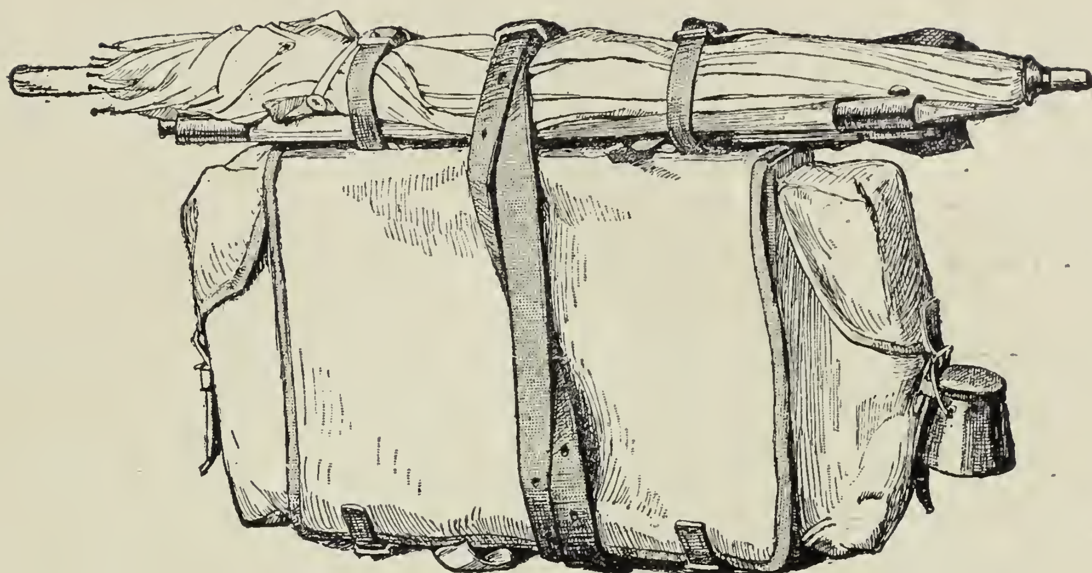
Il doit toujours être choisi à la mesure exacte de la boîte, car un sac plus grand que la boîte est impossible à porter ; le paquetage se fait mal


Pique-parasol.

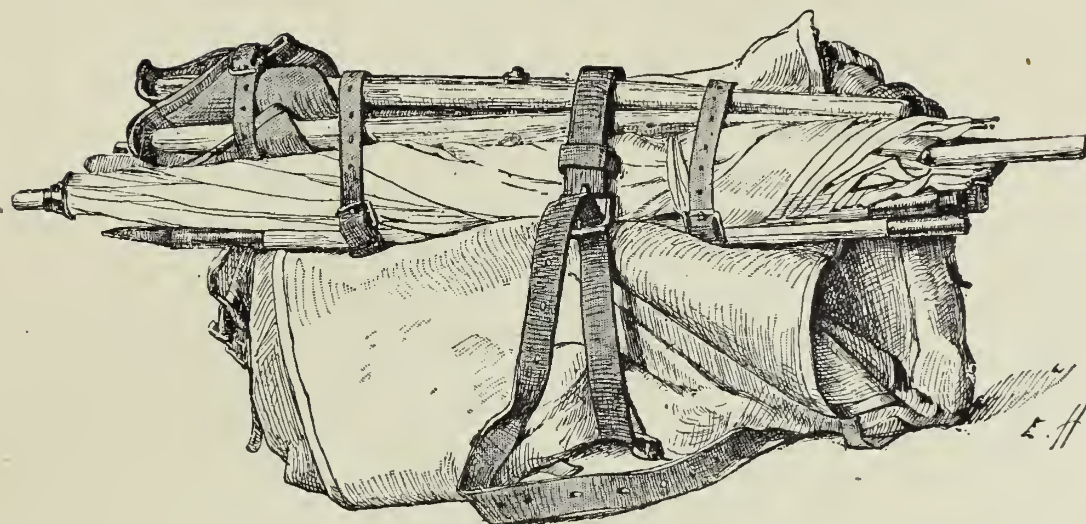
et tout devient si mal aisé à transporter et si lourd en déplaçant la charge, qu'on ne peut pas s'en servir.

Les dessins, que nous donnons ci-contre page 17, donnent l'un l'aspect du sac contenant la boîte qui lui convient, l'autre l'aspect du sac, contenant une boîte trop petite, quand le sac est chargé du pliant, de la pique, du parasol et du chevalet.

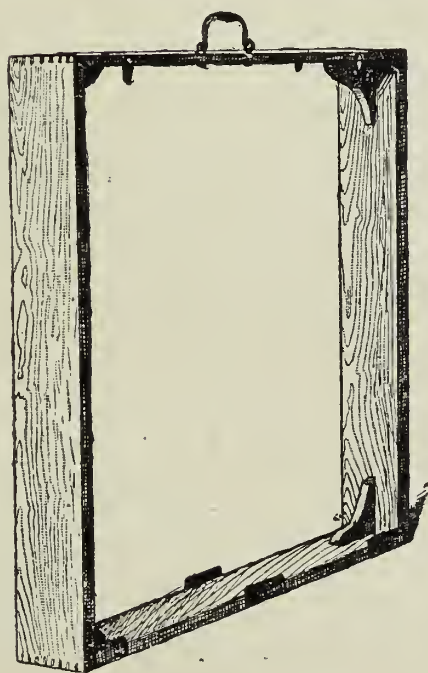
Le Porte-Toiles. — Le porte-toiles est un simple châssis vide et en bois blanc, comme le montrent les dessins de la page 17. Il a quelques



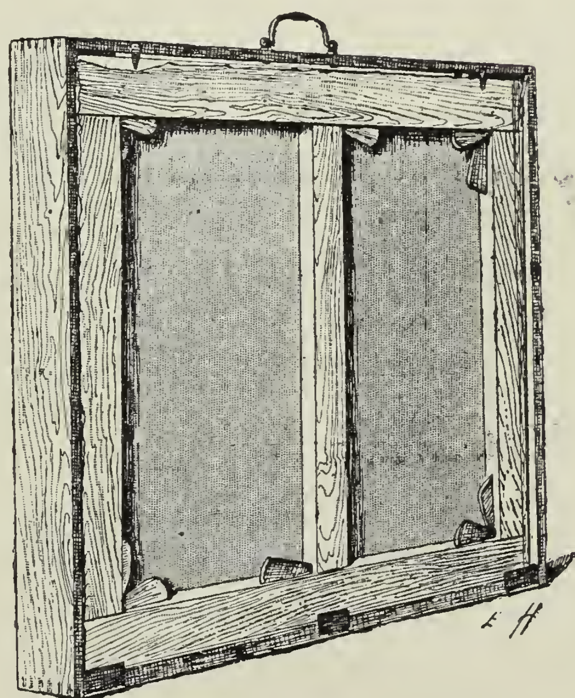
Sac avec une boîte de bonne dimension.



Sac avec une boîte trop petite.



Porte-toiles vide.

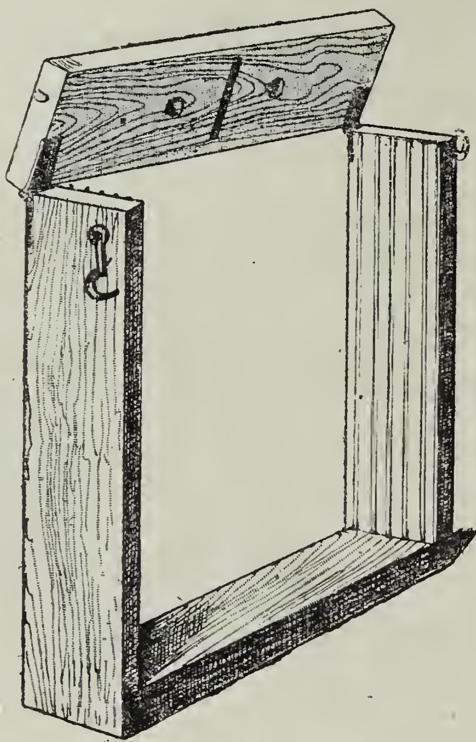


Porte-toiles rempli de châssis.

centimètres de largeur, et est muni de quatre petits taquets ajustés aux angles intérieurs, qui sont destinés à tenir l'écartement entre les deux toiles, en cours d'exécution, de façon à ce qu'elles ne s'altèrent pas par le frottement.

La dernière figure de la page 17 montre l'aspect du châssis, quand les deux toiles y sont contenues.

Le porte-panneaux. — Le porte-panneaux est, lui aussi, un système de cadre dans le genre du précédent, mais diffère en ce sens qu'il n'est pas créé pour aller seulement faire une étude sur nature. Il est, en effet,



Porte-panneaux.

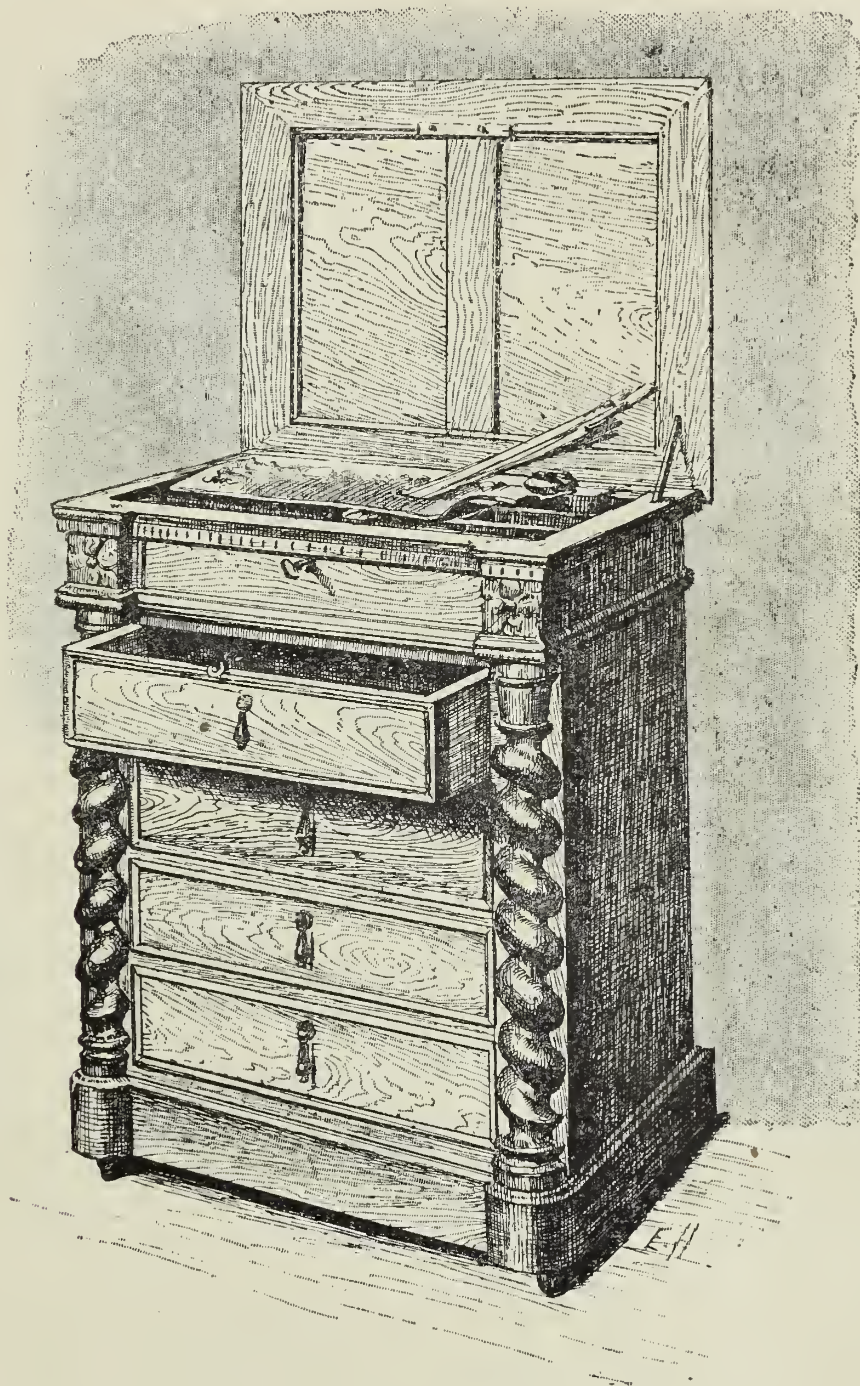
avant tout, destiné à servir d'emballage pour rapporter six études fraîchement peintes. L'intérieur est muni de rainures qui permettent de glisser six panneaux parfaitement séparés les uns des autres, et que l'on introduit par la planche du dessus, laquelle est munie de charnières à cet effet. Une poignée placée au centre facilite le transport de ce porte-panneaux très pratique.

La boîte d'atelier. — Cette boîte n'est pas aussi indispensable que les articles précédents ; néanmoins elle est très utile, car elle classe les couleurs par genres ce qui permet de les trouver immédiatement.

Le dessus, en se levant, découvre la boîte, il est utile de faire adapter une glace dans le fond du couvercle, cela permet de voir les tableaux dedans sans se déranger.

L'intérieur est divisé en sept compartiments. Le premier, qui est le

plus grand, sert à mettre les brosses et les pinceaux. Dans la case du milieu, il y a deux récipients, l'un destiné à mettre les petits accessoires, comme la craie, les punaises, le canif, etc... ; l'autre est une sorte de



Boîte d'atelier.

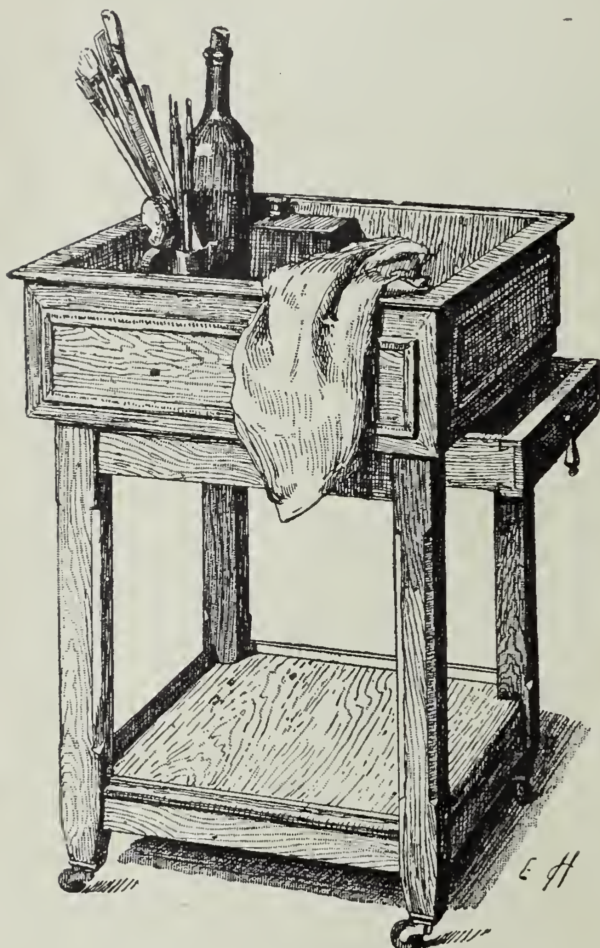
pincelier qui sert à laver la brosse et le pinceau pendant le travail. Dans les autres cases, on place les couleurs dans l'ordre suivant :

Case : 1° toutes les couleurs jaunes, jaune indien, l'ocre jaune, la terre de Sienne naturelle, etc., etc... Case : 2° les blancs et les bleus. — Dans le n° 3, tous les rouges ; dans le n° 4, tous les verts, et dans le n° 5, on dépose tous les tons composés, dont nous donnerons plus loin la composition.

Le récipient aux liquides. — Ce récipient qui commence seulement à être connu dans le commerce, et qui a peut-être un nom particulier, est un objet si utile à l'atelier, que chaque artiste est toujours obligé d'en improviser un quand il travaille. C'est pour cette raison que nous en conseillons l'acquisition.

C'est une sorte de table dont le dessus, en forme de bassin, contient une cuvette en zinc, qu'on enlève à volonté pour la nettoyer quand les fioles ou le pincelier ont été renversés.

C'est-à-dire que ce récipient sert à placer le pincelier, les bouteilles



Récipient aux liquides.

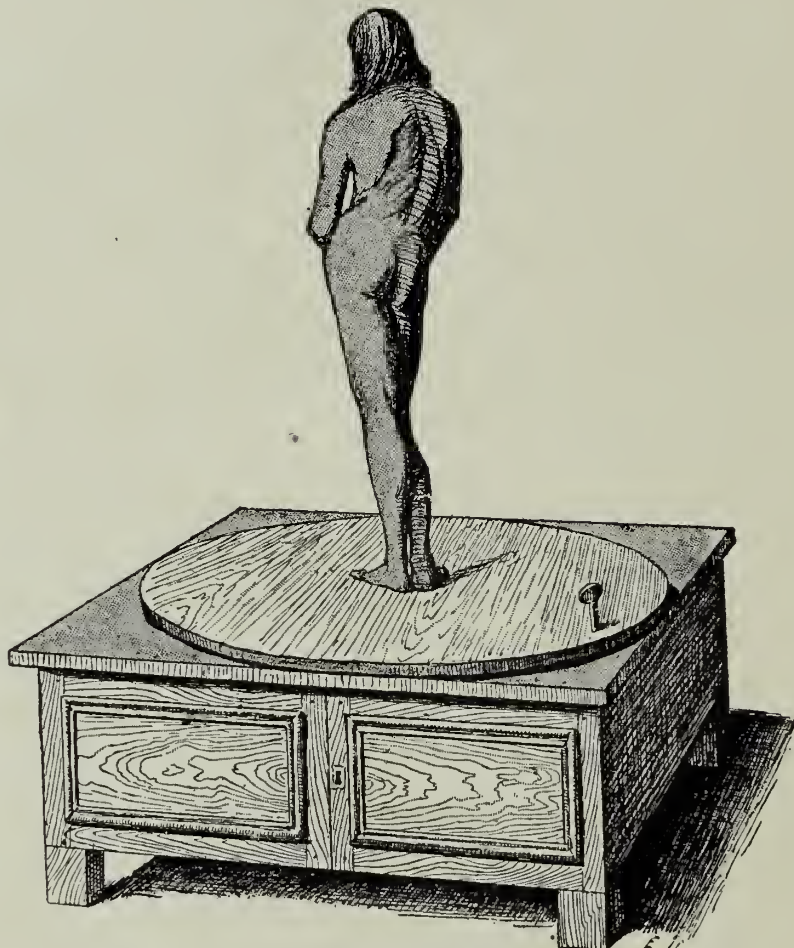


Table de pose.

d'huile, d'essence, de vernis, de fixatif, etc., etc. On y dépose également la réserve des brosses et des pinceaux qui se trouvent ainsi toujours à la portée de la main. Cette petite table est munie d'un tiroir très utile pour y placer les compas, et tous les objets indispensables au travail. Dans le bas est placée une tablette, qui, tout en solidifiant les quatre pieds, rend aussi beaucoup de services pour y déposer des objets. Enfin des roulettes fixées aux quatre pieds permettent un transport facile, en déplaçant ce meuble qui doit suivre et accompagner l'artiste à toutes les places de l'atelier où il s'installe pour peindre.

La table de pose ou table à modèle — La table à modèle est indis-

pensable aux peintres de figures pour faire poser les modèles ; on peut en improviser une soi-même, au moyen d'une caisse renversée, ou mieux encore avec deux tréteaux, *très bas*, sur lesquels on place des

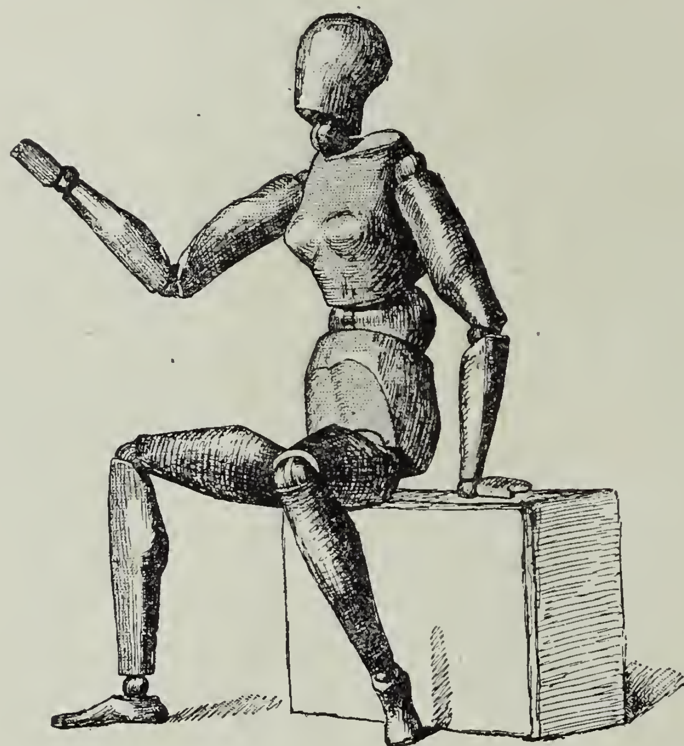


Mannequin articulé.

planches ; mais la véritable et la plus commode est celle qu'on emploie dans les académies. C'est une table très basse qui varie de hauteur entre cinquante-cinq et soixante-dix centimètres. Elle sert aussi d'armoire pour renfermer les costumes quand la séance est terminée. Le dessus de cette table est munie d'une tablette ronde et

mobile. C'est une sorte de plateau tournant, comme en sont garnies les selles des sculpteurs. Ce système permet de tourner le modèle à droite ou à gauche, sans l'obliger à descendre et à quitter la pose. Une clef placée sur le plateau permet de le fixer solidement quand la pose est définitivement adoptée.

Les mannequins articulés. — Les mannequins articulés sont souvent très utiles pour peindre ou dessiner des draperies ou des costumes. Quand on fait des portraits, surtout des portraits de femme, l'exécu-



Maquette en bois.

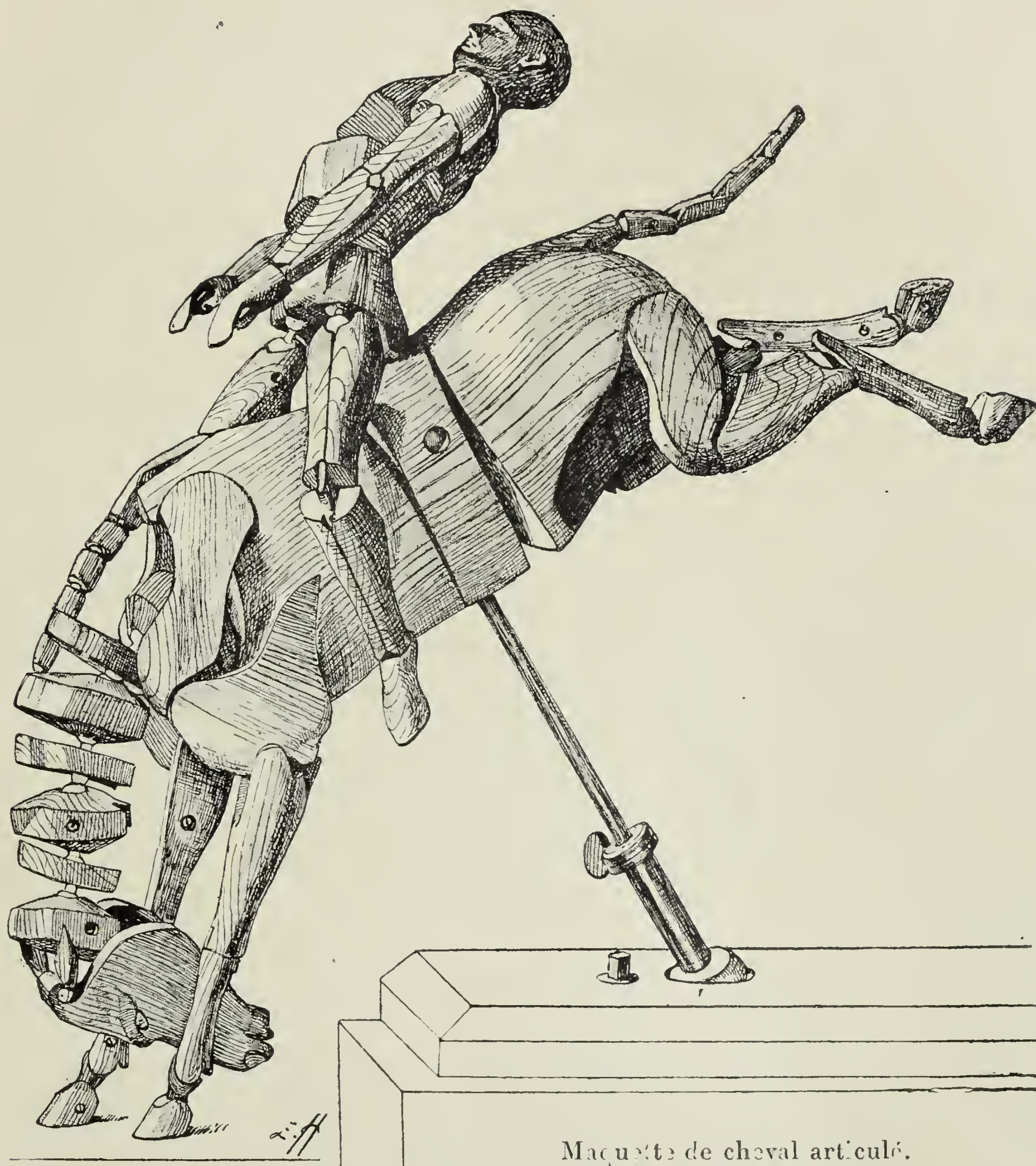
tion des costumes exige toujours beaucoup de temps. Si on ne se servait pas du mannequin, outre, qu'on fatiguerait souvent très inutilement le modèle, on ferait un mauvais travail; chaque fois, en effet, que le modèle aurait besoin de repos, les plis du costume seraient changés en reprenant la pose, et tout serait à recommencer.

Les maquettes en bois. — Les maquettes en bois, sont de petits mannequins articulés, représentant des hommes et des femmes. Il y en a aussi pour les chevaux, et on nous en annonce prochainement qui vont représenter des moutons et des vaches.

Ces dernières maquettes surtout rendront beaucoup de services aux artistes paysagistes, ou animaliers, quand ils cherchent à composer un mouvement en faisant une esquisse. Mais le prix si élevé de la maquette du cheval articulé nous fait craindre que pendant bien longtemps

encore, ceux de la vache et du mouton ne soient abordables que pour les artistes favorisés de la fortune.

On devra toujours, pour cet achat, prendre de préférence les maquet-



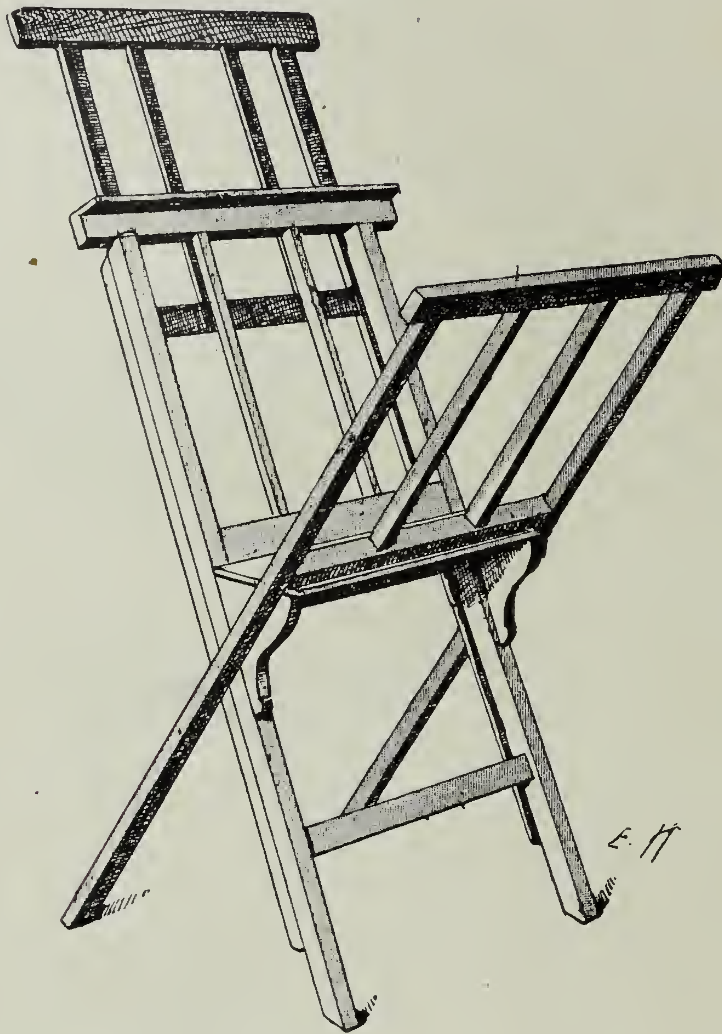
Maquette de cheval articulé.

tes qui sont faites comme l'indique le dessin. Elles ont l'avantage de mieux se plier aux exigences des mouvements recherchés ; les maquettes qui semblent plus finies ont une raideur qui les rend souvent inutilisables.

Les porte-cartons en forme d'X. — Il est aussi très pratique d'employer les porte-cartons à l'atelier, cela facilite les recherches parmi les études démontées de leur châssis ou parmi les dessins et les croquis renfermés dans des cartables.

La chambre claire. — La chambre claire, voilà le grand mot lâché!...

Nous éprouvions, il faut l'avouer, une certaine gêne pour écrire ce chapitre. C'est qu'en effet, il y a là une question bizarre à élucider.



Porte-cartons en X.

C'est un amour-propre mal placé qui empêche d'avouer qu'on s'en sert. Or, il est, dit-on, prouvé que Léonard de Vinci en est l'inventeur; il y a donc tout lieu de penser qu'il s'en est servi, et le résultat qu'il a obtenu prouve bien que ce moyen ne lui a pas mal réussi.

Puis, il y a plus près de nous, notre grand maître Millet qui, en faisait usage aussi (nous en sommes absolument certain, puisqu'un de ces instruments a été trouvé parmi le matériel qui composait son atelier lors de sa vente). Or, chacun sait que Millet dessinait comme un maître, et que, s'il a daigné se servir de la chambre claire, c'est uniquement par économie de temps.

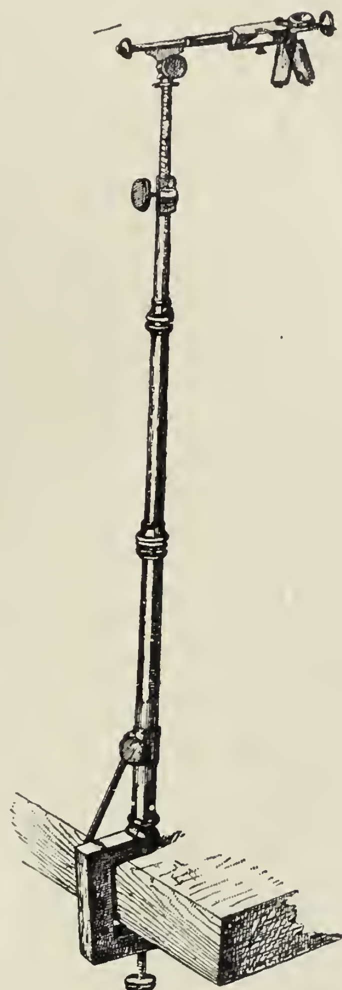
En ce moment, il y a quatre-vingt-dix peintres sur cent qui se servent de ce moyen mécanique pour faire des croquis et choisir la mise en

place d'un tableau ; si les dix autres ne s'en servent pas, c'est qu'ils ignorent l'existence de cet appareil, ou bien, que leur vue est trop faible pour qu'ils la fatiguent en regardant attentivement dans le prisme dont elle est munie.

La chambre claire est un instrument utile à tous ceux qui savent dessiner. Elle leur fait gagner du temps, en ce sens qu'elle donne la mise en place des lignes principales, ce qui évite la peine de les chercher. Mais l'emploi de cet instrument demande une pratique assez longue pour qu'on puisse s'en servir utilement, surtout pour dessiner un paysage où les accidents d'un terrain inégal, joints aux inconvénients des autres éléments, le vent, la pluie, le soleil, rendent l'emploi de la chambre claire, plus difficile encore.

Nous conseillons aussi son emploi pour les raisons suivantes :

D'abord comme enseignement c'est le professeur le plus sûr, car son jugement est infaillible ; de plus, si vous voulez vous rendre compte par quel côté votre dessin est critiquable, faites l'expérience suivante : Dessinez un motif de nature morte quelconque, sans vous servir d'autre appareil que de vos yeux, de votre main et d'un crayon. Quand ce dessin sera terminé, placez-le sur la table de la chambre claire, et vérifiez vous-même si les proportions sont justes. Si elles le sont, vous éprouverez une joie entière, qui sera la récompense méritée de votre sincérité ; si vous vous êtes trompé, la chambre claire en rectifiant, vous enseignera d'un seul coup, la juste correction à faire, mieux que ne pourrait le faire le meilleur professeur, avec force démonstrations.



Chambre claire.

La chambre claire est avant tout utile pour gagner du temps ; les amateurs qui ne savent pas dessiner n'en peuvent rien faire, parce que le choix de la place et de la distance est difficile à trouver, et exige des connaissances de dessin et de perspective, pour ne pas prendre les objets de trop près, ce qui déforme les lignes.

De plus, le dessin fait à la chambre claire a encore l'inconvénient de montrer trop de choses, ce qui fait que les élèves ne sachant pas voir les grandes lignes déforment tout par des détails compliqués ou inutiles et mettent beaucoup plus de temps à ébaucher leur étude.

Nous le répétons à dessein ; servez-vous de la chambre claire, comme curiosité d'abord, comme enseignement ensuite.

Cet appareil rend de réels services en voyage surtout lorsqu'on passe

dans une ville, ou dans un village, et que le temps manque pour dessiner, laissant le regret de ne pouvoir emporter des documents qui seraient si utiles à l'atelier.

Avec la chambre claire, vous éviterez ce regret, car, en dix minutes, vous pourrez faire un croquis intéressant et juste.

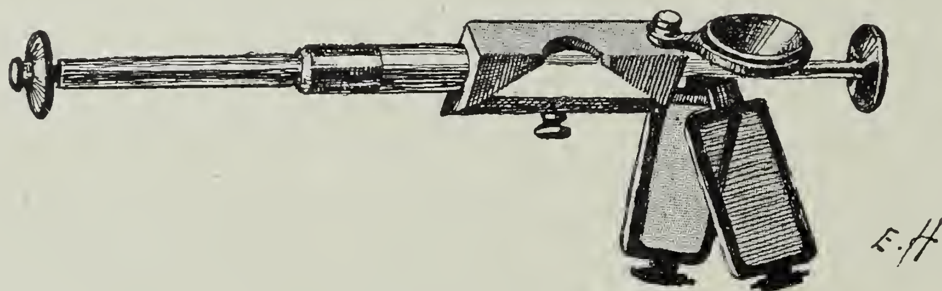
Tous les artistes se servent de la chambre claire, donc ne pas s'en servir, c'est se mettre volontairement vis-à-vis d'eux, en état d'infériorité.

Nous conseillerons encore son emploi pour la raison suivante :

Quand vous aurez beaucoup dessiné avec cet instrument et que vous saurez vous en servir avec adresse, vous ne l'emploierez que très rarement, si vous êtes consciencieux. Il vous arrivera alors en effet, d'éprouver un véritable remords en contemplant votre travail, car plus le dessin sera bien fait, plus vous serez mécontent de vous-même.

Votre conscience criera tellement haut que vous arriverez infailliblement à déchirer ce dessin et à cacher l'instrument pour ne plus vous en servir. L'amateur qui obtient ce résultat, est bien près de devenir un artiste.

Description de l'instrument. — Bien que la plupart de nos lecteurs connaissent cet instrument, nous avons pensé qu'il pourrait être utile



Chambre claire.

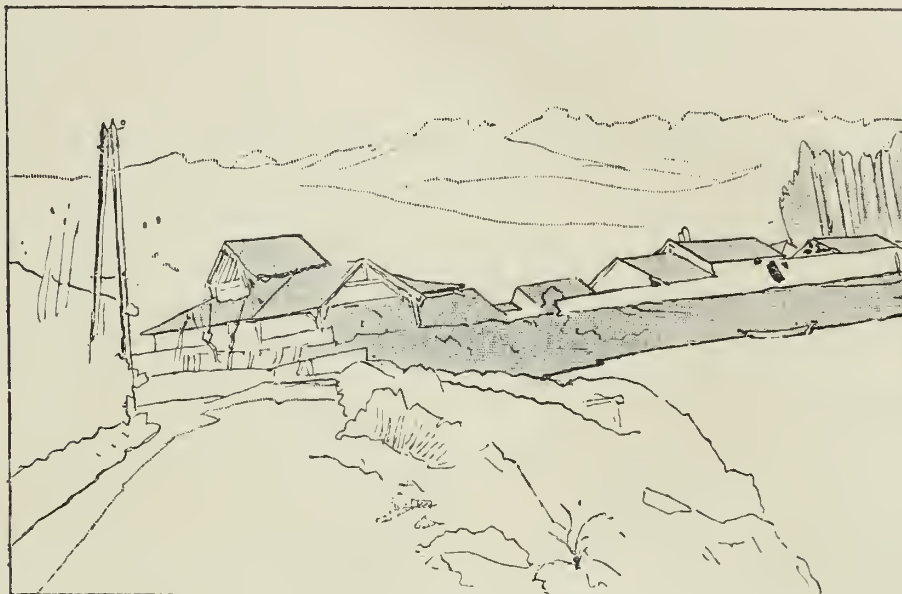
d'en donner une description pour les personnes qui n'en auraient jamais vu.

La chambre claire n'est en réalité qu'un prisme en cristal, monté sur une petite pièce mobile, et adaptée à une tige à rallonges, permettant par son développement d'agrandir ou de diminuer la dimension de l'image reflétée sur la table. L'une des faces du prisme regarde la nature, et, en approchant de l'œil, de façon à ce que l'angle du prisme coupe la rétine en deux, on voit, dans un endroit réservé à cet effet, l'image de la nature, qu'une autre face du prisme renvoie sur la table.

On place donc sur la table, le papier, la toile, ou le panneau sur lequel on veut dessiner, et à l'aide d'un crayon, on suit, tous les contours de l'image, comme pour un décalque.

Il est assez difficile au début, de suivre les contours, et de voir en

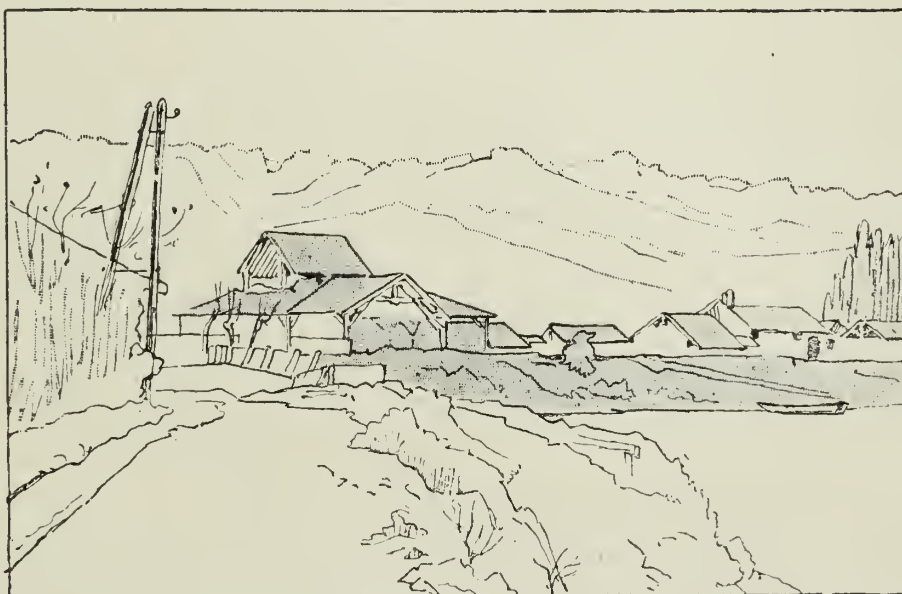
même temps la pointe du crayon, mais avec un peu d'habitude, on s'y accoutume facilement. Pour bien dessiner, et ne pas perdre de vue la pointe du crayon, il suffit de se placer, de façon à ce que l'image ne se



Dessin déformé.

montre pas entièrement dans son ensemble. Il ne faut voir que la partie que l'on dessine immédiatement, et se placer de manière que cette partie semble très grise, que les couleurs en soient très atténuées. Le crayon peut ainsi montrer sa pointe qui apparaît très noire et qu'on suit facilement.

Il faudra aussi s'habituer, dès le début, à ne pas fermer un œil, comme on est généralement tenté de le faire ; si on a la volonté de tenir



Dessin bien d'aplomb.

les deux yeux ouverts, au bout de quelques minutes on ne pensera plus qu'ils regardent chacun d'une façon différente et le travail pourra durer très longtemps sans fatigue pour la vue.

L'inconvénient à redouter, c'est la déformation ; voilà pourquoi nous recommandons de faire les dessins petits ; de ne pas se tenir trop près des objets à dessiner, et surtout de s'assurer avant de commencer à dessiner : 1° que le prisme forme bien un angle droit avec la tige ; 2° qu'il est bien parallèle avec le bord du papier, ou de la toile sur laquelle on s'apprête à dessiner. Si on n'observe pas ces règles, on n'obtient qu'un dessin déformé sur les côtés et une mise en place dans la toile, hors d'aplomb.

Si on désire faire un grand dessin, il n'y a pas d'autre moyen, pour éviter les déformations que celui-ci : Faire un dessin de la grandeur d'une toile de six, ou de huit au plus ; c'est-à-dire 41 sur 27 centimètres, grandeur de la toile de six paysage, ou 46 sur 32 centimètres, toile de huit paysage. Ce n'est que, lorsqu'on aura acquis une grande expérience qu'on pourra tenter de faire des dessins plus grands. Mais dans ce cas, les déformations étant inévitables, et les corrections à faire, devenant très nombreuses, il sera utile de prendre beaucoup de précautions, car il deviendrait aussi long de corriger que de dessiner à l'œil nu.



Table sur pieds à coulisses portant la chambre claire.

Le moyen le plus pratique et le plus recommandable, de l'avis de tous ceux qui se servent de la chambre claire, c'est de faire un dessin petit et de le transporter, au moyen des carreaux, pour le grandir autant de fois qu'on le désire. Ce moyen qui sera décrit plus loin, est préférable à tous les autres, même à celui de la projection employé pour les panoramas et les grandes toiles décoratives.

La table sur pieds à coulisses. — La table spécialement construite pour la chambre claire est préférable à toute autre installation par sa rigidité et les nombreux services qu'elle rend. En plaçant dessus la boîte à couleurs elle sert même de chevalet pour peindre après avoir dessiné. Elle peut aussi devenir tablette inclinée ou table à dessin.

Quel que soit le service demandé à la chambre claire et à la tablette *ad hoc*, il est indispensable lorsque l'appareil est monté et prêt à fonctionner, de s'assurer que toutes les vis du prisme, de la tige, de l'étau qui fixe la chambre claire au plateau de la table et des quatre pieds de la table surtout, sont bien serrées. Faute de cette

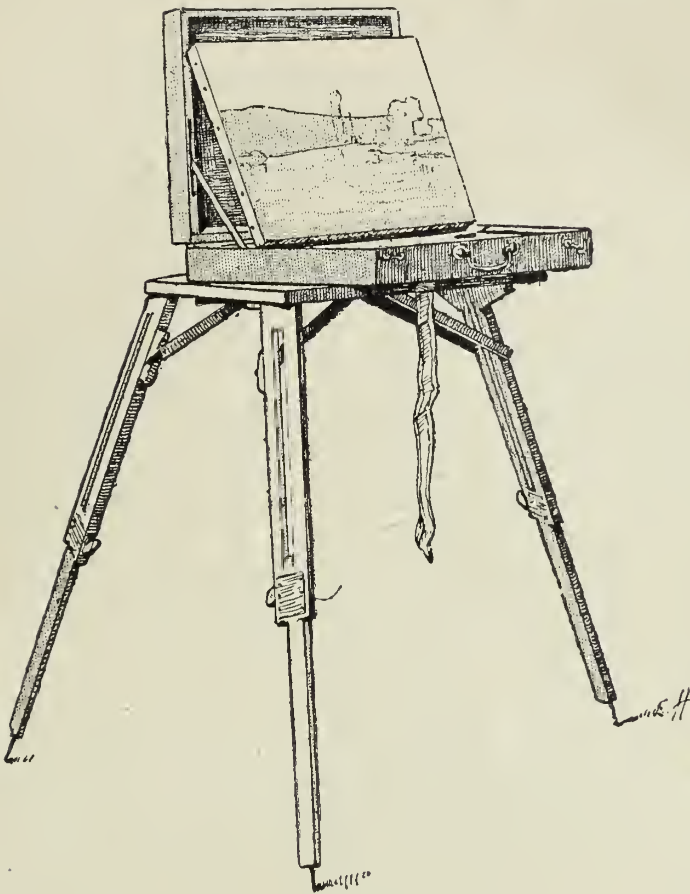


Table sur pieds à coulisses portant la boîte.

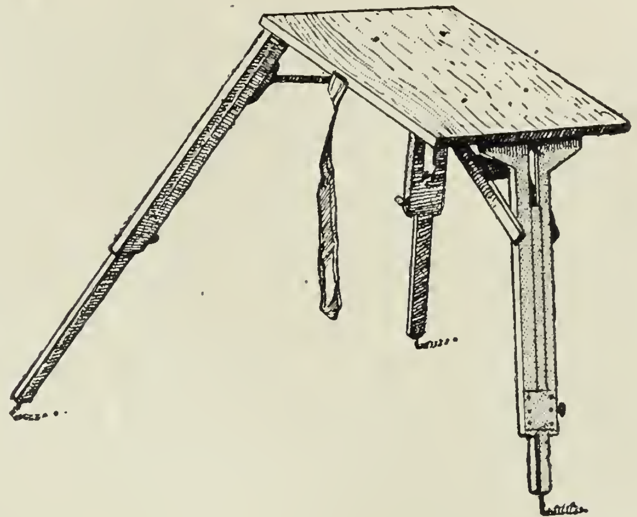
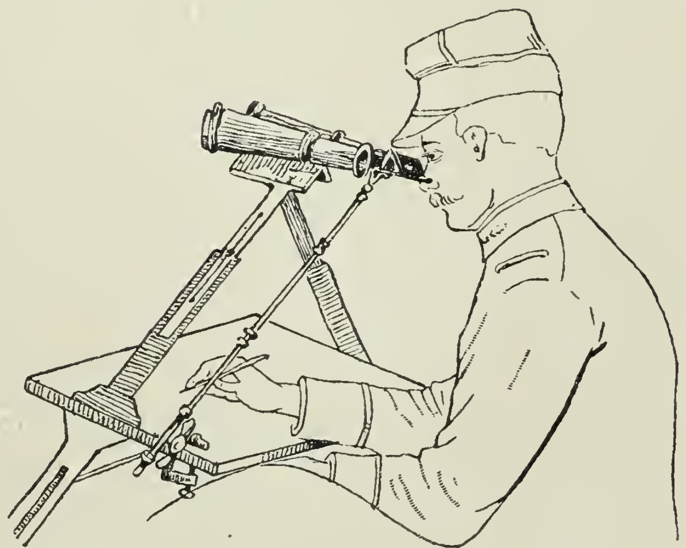


Table sur pieds à coulisses faisant table à dessin.

précaution on peut s'exposer à perdre par un accident tout un long travail presque terminé.

L'hémérographe. — L'hémérographe du commandant H. Blain est une nouvelle chambre claire perfectionnée, qui offre l'avantage au dessinateur d'agrandir le format de ses dessins sans déformations.



Hémérographe.

Description de l'hémérographe. — Cet instrument se compose principalement de deux miroirs spéciaux d'une planimétrie parfaite disposés avec précision dans une monture en cuivre (voir le dessin). Le miroir argenté est percé à son centre d'un petit œilleton qui tient lieu de viseur, lorsqu'on se sert de l'appareil placé horizontalement ; il porte à sa partie supérieur un autre viseur destiné à être employé dans le sens vertical. Le miroir, métallisé à sa surface supé-

rieure, possède une transparence calculée qui permet de voir le crayon et l'objet toujours très distinctement; il a, en même temps, l'avantage de proportionner la lumière du papier et celle de l'image qui se projette à la surface.

L'hémérographe n'est pas plus commode que la chambre claire, et il faut même un certain temps avant de trouver le moyen de faire fonctionner cet appareil. On peut passer plusieurs heures avant de deviner le secret de la mise en marche, aussi est-il indispensable de se faire donner une leçon par le marchand, quand on fait cette acquisition.

Nous n'aurions pas parlé de cet instrument s'il n'avait un avantage marqué sur le prisme de la chambre claire. Cet avantage réside en ce qu'on peut adapter à l'hémérographe une jumelle, ce qui permet de dessiner des détails placés très loin et de les obtenir beaucoup plus grands que nos yeux ne peuvent les distinguer. Cela est donc utile en certains cas lorsqu'on ne comprend pas la forme d'une silhouette placée trop loin de la vue.

Le compas de réduction. — Le compas de réduction est un auxiliaire fort utile pour aider le dessinateur qui grandit un dessin. Ce compas pour être bon doit posséder une crémaillère à l'aide de laquelle on règle la proportion de l'agrandissement. Veut-on grandir une fois, une



Compas de réduction.

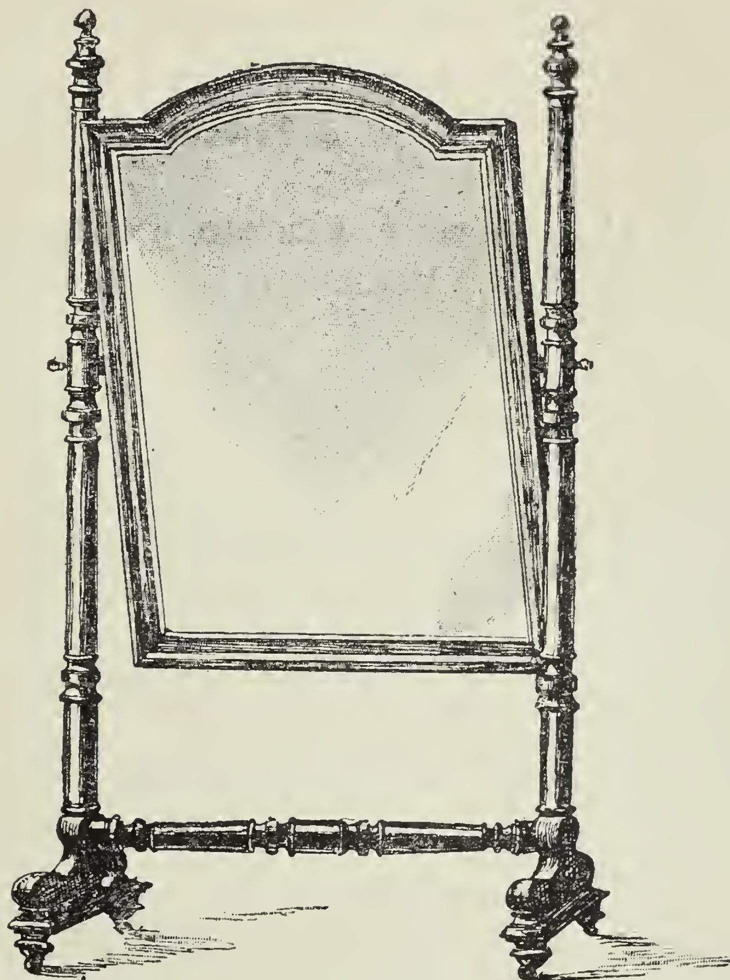
fois et demie, deux fois, etc..., on place la petite plaque divisée à cet effet sur le chiffre qui indique le nombre de fois qu'on désire grandir et on serre la vis écrou. Pour se servir du compas, on n'a qu'à prendre une mesure avec le côté des petites pointes, et en le retournant, la proportion exacte de l'agrandissement est donnée par l'ouverture des grandes branches du compas.

Les miroirs. — « Les miroirs petits et grands sont très utiles à l'atelier ils rendent des services si fréquents à l'artiste qui les consulte, qu'on peut affirmer qu'ils sont indispensables.

« Le miroir, en reproduisant l'image en sens inverse, montre en les accentuant, tous les défauts de la construction du dessin.

« C'est ce sens inverse qui fait découvrir, ou plutôt sentir à l'artiste des rapports nouveaux au sujet desquels il prend des résolutions très importantes; s'il s'agit d'une attitude représentée, le peintre qui la voit pour la première fois exposée en sens inverse, est frappé d'une foule de rap-

ports et de résultats nouveaux pour lui, et à travers lesquels, il reconnaît soit des fautes d'optique et de perspective, soit des fautes de construction, de vérité, de vraisemblance, soit des fautes de disposition et de ligne relativement à la beauté. Le remède qu'il apporte par des corrections est presque toujours heureux, car il est dans le cas d'une personne qui jouirait d'une vue de plus, d'un sentiment de plus que les autres hommes. Cependant ce serait mal user de cette ressource que de la prodiguer et de



Miroir.

ne pas la ménager comme on ménage les bons conseils qu'on réclame, de loin en loin, d'un ami éclairé.

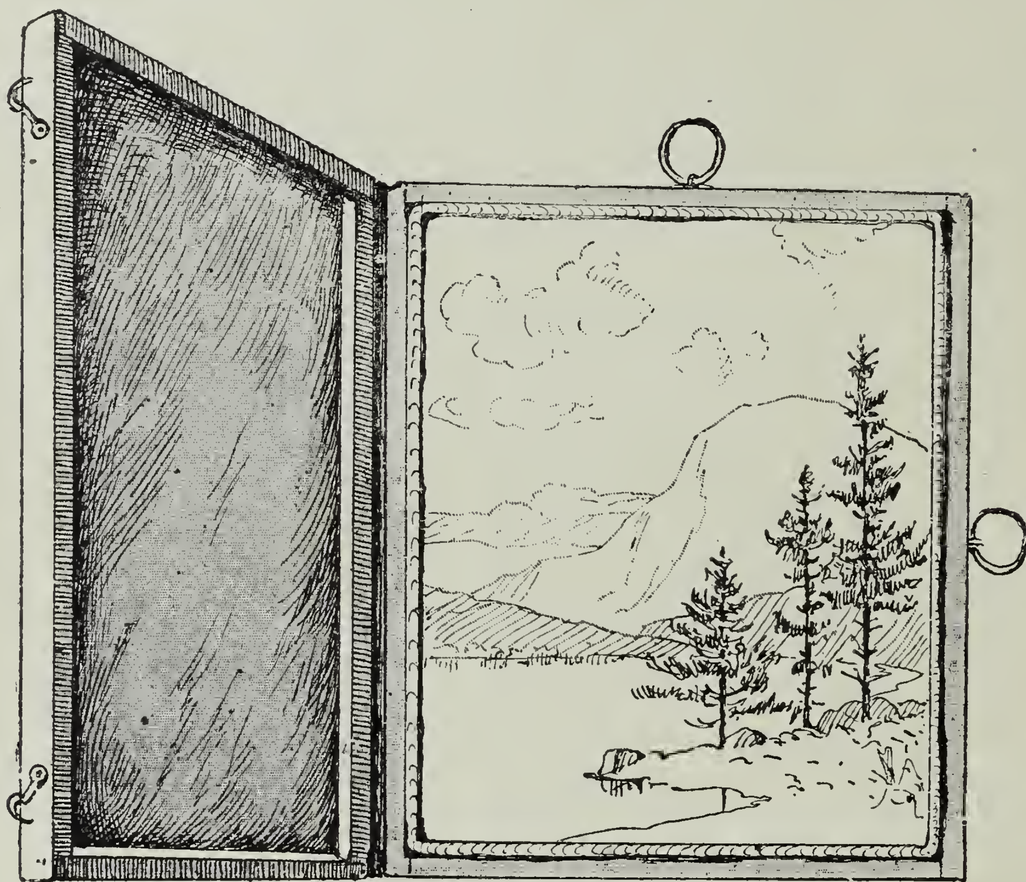
« Certaines précautions optiques doivent être prises quand on use du miroir, il peut, selon sa position à l'œil et par rapport à l'objet, offrir des apparences trompeuses, et déformer l'aspect ainsi produit. Quant aux altérations des couleurs aperçues dans le miroir on comprend aisément qu'il faut s'en méfier ; mais quant au clair-obscur, on peut consulter avec assez de confiance le miroir.

« Un peintre doit avoir dans son atelier un ou deux miroirs roulants, à pied et à bascule, ce meuble est pour le peintre, je le répète, comme pour bien du monde, un ami précieux qu'il est nécessaire d'interroger et dont les réponses sont toujours à respecter.

« Il est très utile aussi de consulter, mais avec la précaution que suggère le savoir, le miroir convexe, le miroir noir ou plat; celui-ci facilite la perception des rapports de tons, et aide à comparer facilement la nature ou l'objet à l'image qu'en a faite la peinture. Enfin les fautes de clair-obscur sont plus sensibles lorsqu'elles sont présentées dans un miroir noir qui, en détruisant ce que la nature a quelquefois d'éblouissant, permet mieux d'apprécier la valeur respective des tons. Mais il faut y faire bien attention, l'influence du ton noir du miroir peut décomposer certains rapports ; et ce n'est qu'avec beaucoup de perspicacité qu'il faut considérer et juger cet aspect artificiel de l'objet.

« PAILLOT DE MONTABERT. »

Le miroir noir. — Les miroirs et la glace noire ont de tout temps été recommandés et Paillot de Montabert, comme on a pu le voir dans



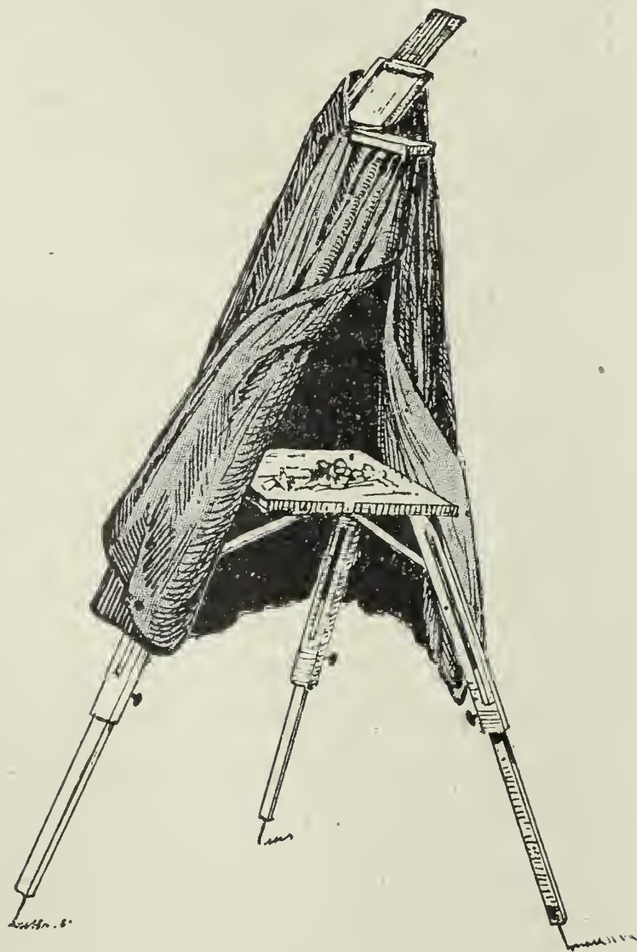
Miroir noir.

les lignes précédentes, en préconise l'emploi pour les artistes à l'atelier. Nous ajouterons que c'est surtout pour le paysage qu'il est indispensable, dans l'étude des ciels principalement et en général pour regarder, comparer les valeurs dans les lumières éclatantes (comme les nuages quand ils sont très lumineux), ou même quand on veut peindre le soleil dans la toile, comme cela arrive fréquemment pour les effets de soleil couchant.

Voici la description d'une glace noire, telle qu'on la trouve dans le commerce, et faite spécialement pour les paysagistes.

Elle est convexe, très épaisse et noircie en dessous; elle est contenue et fixée à demeure dans un écrin muni d'anneaux qui servent à l'accrocher dans les deux sens, de la hauteur et de la largeur. Ces anneaux sont très pratiques pour le cas où on voudrait dessiner en regardant dans cette glace pour y copier la nature qui, s'y trouvant réduite, est plus facile à comprendre et à reproduire. Elle rend des services pour faire un croquis rapide, mais nous déconseillons vivement de peindre en regardant dans cette glace, car, en atténuant tous les tons, elle entraîne à produire une peinture noire et sans air.

La chambre noire ou chambre obscure. — La chambre noire est un objet si encombrant, que les peintres ne peuvent songer à l'utiliser. C'est une curiosité qui peut être amusante dans une propriété, dans un jardin, ou sur une terrasse quand il n'y a presque rien à faire pour l'installer. Il est certain que c'est une récréation pour les amateurs et les enfants qui ne savent pas dessiner, car l'image de la nature vient se reproduire sur une table disposée à cet effet, et on n'a qu'à calquer pour obtenir un dessin parfait. Le travail est moins difficile et moins fatigant qu'avec la chambre claire, on peut même peindre à l'aquarelle sans dessiner, paraît-il, mais cela ne doit jamais produire qu'une enluminure enfantine sans aucun intérêt artistique.



Chambre noire.

La chambre noire dont voici la description est une sorte de tente en toile, indispensable pour obtenir l'obscurité nécessaire à la reproduction visible de l'image ; le dessin ci-contre aidera à s'en faire une idée.

L'extrémité supérieure de cette tente porte un grand objectif surmonté d'un miroir qu'on incline à volonté et par le moyen duquel les objets du dehors viennent se peindre sur la table placée à l'intérieur de la tente, sans perdre, ni leurs couleurs, ni leurs mouvements.

Paillot de Montabert prétend que pour le peintre de portraits, il y a

de précieux enseignements à tirer de *la chambre noire* et qu'elle est utile à consulter. Pour nous, cet appareil n'est qu'un objet curieux, il est vrai, mais surtout encombrant et coûteux ; les plus légères chambres noires en effet ne pèsent pas moins de 4 à 5 kilogrammes et la dimension de leur paquetage les rend presque impossible à porter pour une personne seule. Quant à son prix qui varie entre 100 à 150 francs, il n'est pas à la portée de beaucoup de jeunes artistes.

De l'atelier du peintre. — Le choix d'un local et la situation du châssis qui l'éclaire a une importance considérable, on peut travailler partout et s'accommoder d'un endroit quelconque, lorsqu'on ne peint que des études pour apprendre et que le choix du sujet ou de l'éclairage est indifférent. Il n'en est pas de même pour un artiste qui, ayant appris son art dans les ateliers des professeurs, se trouve en possession d'un savoir qui lui permet de s'essayer à faire une œuvre d'art en peignant un tableau (nous dirons autre part quelle est la différence entre un tableau et une étude).

La question de l'atelier est donc très importante. Il est difficile de se prononcer catégoriquement sur la question de l'orientation du châssis; il y a pour cela beaucoup de raisons. Si l'artiste qui a l'intention de se faire construire un atelier, dispose d'une fortune suffisante pour choisir un terrain et y faire élever une construction spécialement destinée à cet usage, une foule de questions se trouveront élucidées. Mais il n'en est pas toujours ainsi pour les artistes et nous allons donner les conseils que notre expérience peut fournir. Supposons donc que l'artiste heureux dont nous venons de nous occuper, fasse construire un atelier. La première des conditions sera de faire bâtir un sous-sol très clair et d'y élever dessus l'atelier.

L'atelier doit donc être au rez-de-chaussée, pour plus de commodité. Le sous-sol a, entre autres avantages, celui d'empêcher l'humidité de pénétrer dans l'atelier et celui de permettre le placement des trappes dans le plancher et l'installation d'un chevalet à contrepoids pour les grandes toiles. Le rez-de-chaussée facilite aussi l'accès de l'atelier aux personnes âgées qui y sont amenées pour faire peindre leur portrait ; il permet l'entrée des grandes bordures qui n'ont plus besoin d'être démontées en quatre parties comme l'exigent les ateliers situés aux étages supérieurs et il offre encore l'avantage de pouvoir faire entrer des animaux, tels que chevaux, pour les portraits équestres, vaches, moutons, chèvres, etc..., pour les peintres animaliers.

L'atelier ne sera jamais trop grand ! L'architecte a donc toute latitude et il le construira suivant les ressources dont il dispose. Il est très important de faire édifier, à côté de l'atelier, une sorte de serre, ou atelier entièrement vitré. Ce local servira à peindre des figures pour les tableaux de plein air, il est indispensable à cet effet, en raison des reflets

que prennent les ombres en plein air. Dans un atelier ordinaire, le jour unique donne des ombres uniformes monochromes et souvent dures.

Si une pièce, servant d'antichambre est indispensable pour précéder l'atelier, un salon d'exposition est aussi fort pratique ; l'artiste a besoin de solitude et de recueillement, et ne doit pas être en butte à des critiques ou même à des observations, quelque justes qu'elles puissent être, pendant le cours de l'exécution de son œuvre. Le moindre avis, la plus légère allusion peuvent le troubler et modifier sa conception ; un avis peut servir quelquefois, mais il est toujours préjudiciable à l'originalité de l'œuvre quand il est donné trop tôt.

Le salon de réception attenant à l'atelier est donc aussi nécessaire que l'atelier lui-même puisqu'il permet de ne montrer que ce qu'on désire faire voir et quand on le juge opportun.

Si la construction est élevée sur un terrain qui le permet, c'est-à-dire s'il n'y a pas d'inconvénients de voisinage, il sera nécessaire de ménager de grandes baies vitrées aux quatre points cardinaux. Toutes ces prises de lumière seront soigneusement closes de volets à compartiments et s'ouvrant isolément, pour ne donner que la quantité de lumière désirée par l'artiste. L'aération en sera bien combinée ainsi que le chauffage. Comme accès, il est indispensable de ménager, en plus des issues ordinaires, une très grande porte d'entrée s'ouvrant aussi de plain-pied avec l'extérieur. En un mot l'artiste doit pouvoir faire entrer une charrette ou une batterie d'artillerie dans l'atelier, s'il le désire ; voilà l'atelier idéal.

L'atelier pratique du plus grand nombre est certainement beaucoup moins confortable ; mais, malgré cela, il peut être très agréable et aussi infiniment commode pour les exigences ordinaires.

Voici les conditions importantes et indispensables à son installation :

L'atelier ordinaire indispensable. — La dimension d'un atelier ordinaire doit être, au minimum, de six mètres de largeur et de huit mètres de profondeur. La hauteur ne devra pas mesurer moins de quatre mètres cinquante.

Le châssis, placé au nord et dans le sens de la largeur, mesurera quatre mètres de largeur sur deux mètres cinquante de hauteur. Un rideau de percaline verte et bien doublée, glissant facilement sur une tringle, permettra de modifier la lumière et de n'en prendre que ce que l'on désire. Le jour pris au nord est celui qui est adopté généralement, à cause de sa fixité, mais il a l'inconvénient de donner une lumière froide qui rend l'atelier triste et empêche l'artiste de faire *coloré*. Si le jour est en plein nord, les murs de l'atelier devront être peints d'un ton *chaud*, comme il sera démontré plus loin.

Le jour pris un peu au midi est plus *chaud*, plus coloré et, malgré l'inconvénient du soleil en été, il est très agréable.

Le jour, pris au plafond de l'atelier, est indispensable en certains cas; il sera donc nécessaire d'en installer un quand les exigences de la construction ne s'y opposeront pas. Il n'est pas absolument nécessaire que ce châssis soit très grand, mais s'il peut avoir trois mètres sur deux, cela ne sera pas de trop. Un système de trappes à coulisses sera établi pour ouvrir et fermer le jour du plafond à volonté au moyen de cordes comme celles dont on se sert pour les rideaux de tenture.

L'expérience nous a démontré que ces sortes de trappes, glissant dans les rainures de bois, avaient souvent l'inconvénient de mal fonctionner. La raison en vient de ce que le bois est sujet à des retraits qui dérangent l'ajustage au point de laisser sortir le panneau de la trappe dans laquelle il fonctionne et on court le risque de voir un jour s'échapper tout à fait cette trappe, qui, en tombant, peut causer des dégâts irrémédiables. La meilleure trappe se construit en fer; ce sont deux bandes de fer, sur lesquelles glisse le panneau de la trappe, construit avec un châssis de fer et des feuilles de tôle ou de zinc. Le glissement, pour être parfait, doit être à *chemin de fer*, c'est-à-dire à roulement de galets. Construite dans ces conditions, le bon fonctionnement de cette trappe est assuré. On peut aussi se contenter de simples rideaux aux lieu et place de la trappe, mais ils ont l'inconvénient de laisser passer le jour tout autour, quelques précautions que l'on prenne, et la buée occasionnée par la chaleur du poêle, en hiver, aura vite détérioré les rideaux qui fonctionneront mal.

Peinture des murs de l'atelier. — Les ateliers éclairés au nord devront être peints d'un ton clair et chaud composé de noir, de brun-rouge et de blanc; ces peintures se font généralement à la colle en raison du bon marché de ce travail et aussi à cause du ton mat très agréable qu'il donne. On peut aussi les peindre tout autrement, si on veut, et même coller du papier de tenture, d'un ton uni; mais ce dernier moyen a l'inconvénient de laisser la trace de tous les objets qui ont été accrochés pendant quelque temps au mur; voici pourquoi : la couleur du papier s'efface à la lumière, sauf aux endroits cachés par les tableaux, ou tout autre objet accroché. Il en résulte que l'aspect de l'atelier devient horrible quand on déplace quelque chose.

Des différentes manières d'éclairer le modèle. — Les ateliers ordinaires peuvent se prêter facilement à toutes les combinaisons d'éclairage, sauf celui du plein air (il sera dit pourquoi quand nous expliquerons la manière de peindre le plein air).

Si on désire une lumière violente et des ombres vigoureuses, comme

celles qu'affectionnait Ribera, le peintre espagnol, ou son grand émule Ribot, le peintre français notre contemporain, voici une manière de s'installer pour l'obtenir :

L'atelier sera tenu dans une obscurité absolue, ne laissant qu'une ouverture nécessaire au passage et à l'ajustage d'un conduit en bois léger, fait de quatre planches comme les gros tuyaux d'orgues ; ce con-



Installation pour éclairer le modèle d'une façon spéciale.

duit canalisera la lumière, s'il est permis de s'exprimer ainsi, et n'éclairera que l'objet qu'on veut voir en lumière, laissant tout le reste de l'atelier dans une obscurité profonde.

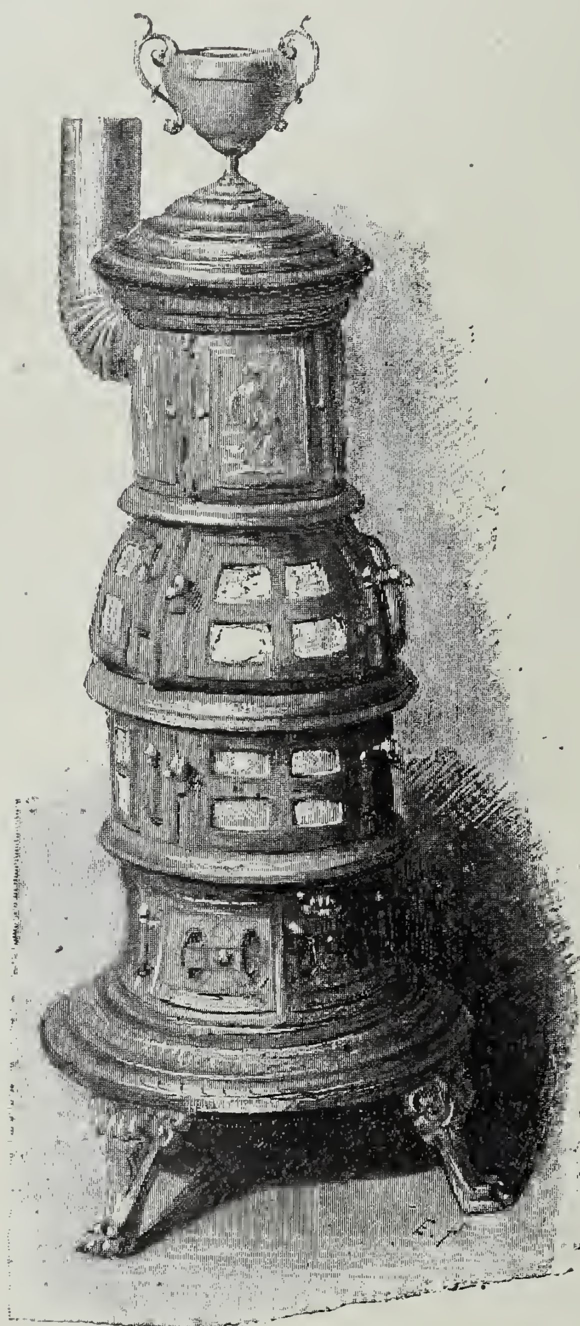
Un second conduit, tout semblable au précédent, donnera la clarté suffisante pour travailler, sans causer des reflets dans les ombres des objets qui posent.

Les greniers. — Les galetas. — Les mansardes, avec leurs châssis à tabatière peuvent suppléer à ce genre d'éclairage si la pièce est suffisamment vaste, et si elle possède deux châssis, l'un pour éclairer le modèle, l'autre pour donner un jour suffisant à la personne qui travaille. Mais généralement ces pièces situées dans le haut des maisons de rapport, sont très petites ou très basses de plafond, et on ne peut y peindre que des natures mortes ou des portraits assis.

Les pièces communiquant dans l'atelier ont une grande utilité et

sont indispensables lorsqu'on veut peindre des effets de nuit ou de lumière artificielle, ou bien encore des scènes de genre ou des personnages éclairés par une lampe. Elles permettent, tout en faisant poser les modèles sous l'éclairage désiré, de rester soi-même dans l'atelier et de travailler avec le jour ordinaire de cette pièce.

Pour en finir avec ces descriptions, nous terminerons en recommandant encore de donner le plus d'espace possible à la pièce adoptée pour servir d'atelier, car on est presque toujours obligé d'être placé trop près du modèle pour bien le juger dans son ensemble et c'est un inconvénient qu'il faut avoir soin d'éviter. En se plaçant trop près, on aperçoit tant de détails qu'on a peine à saisir la forme générale, ce qui empêche de bien proportionner le dessin et d'apprécier justement les valeurs. Nous reviendrons longuement sur ce sujet dans les chapitres qui traiteront de l'exécution.



Poêle.

Toutes les pièces d'un appartement peuvent servir d'atelier à la condition qu'elles soient très légèrement orientées au midi, ou en plein nord, ce qui, malgré quelques inconvénients, est encore l'orientation la plus généralement adoptée. Il est bien entendu que la pièce destinée à l'atelier ne sera éclairée que par un jour unique, les autres baies, s'il y a plusieurs fenêtres, seront rigoureusement condamnées par des volets opaques.

Le poêle. — Le choix d'un poêle ne doit pas être livré au hasard, car il a une très grande importance dans l'atelier, surtout si on veut faire poser un modèle nu. Il faut prendre un système à combustion lente, de façon que l'artiste n'ait pas le souci de son entretien avec la crainte de le laisser éteindre. Il faut aussi que la chaleur de l'atelier se maintienne également pour que le modèle ne prenne pas froid et aussi pour qu'il n'ait pas trop chaud. La trop grande chaleur

fait rougir les chairs et le changement de coloration gênerait beaucoup le peintre.

Les tables. — Plusieurs tables sont utiles dans l'atelier; des sièges

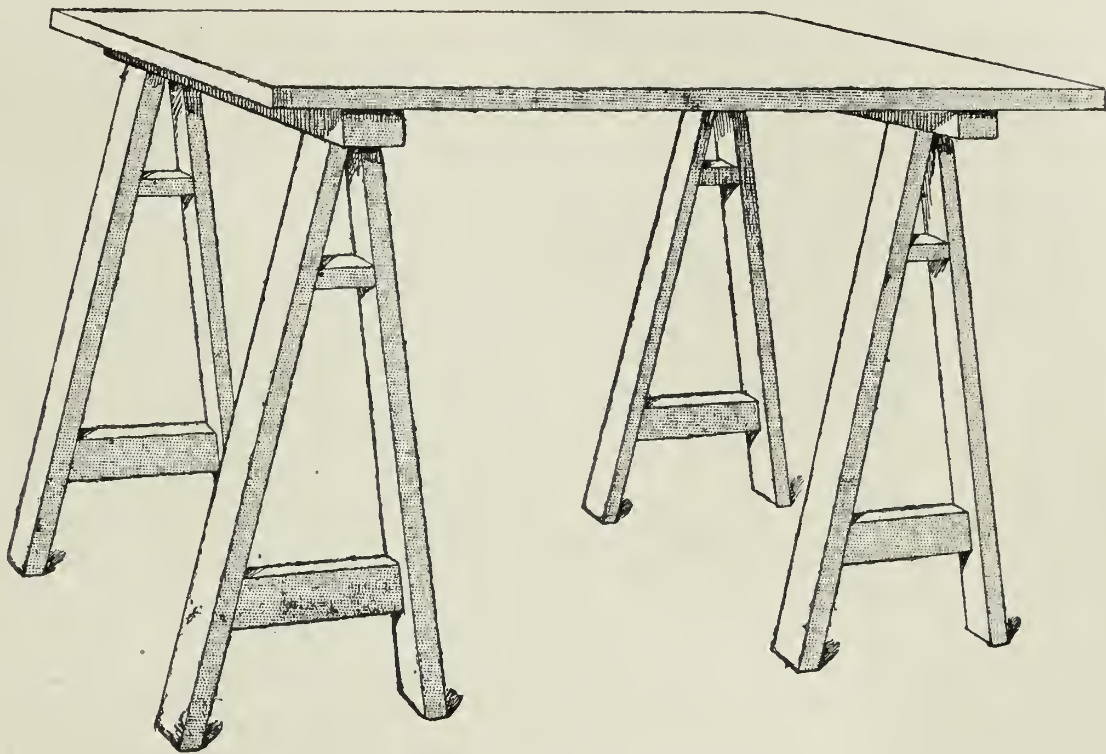


Table posée sur tréteaux.

de toutes formes sont indispensables pour les modèles qui posent et pour le peintre qui travaille.

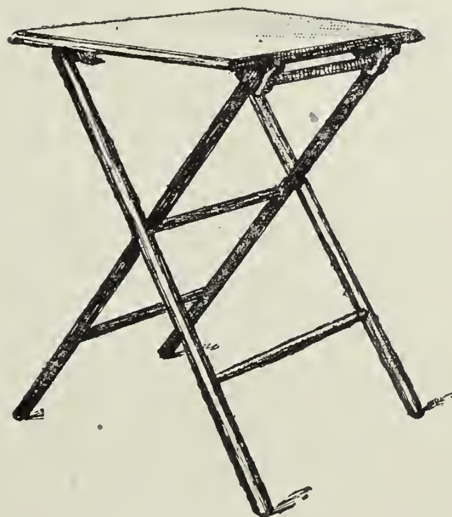
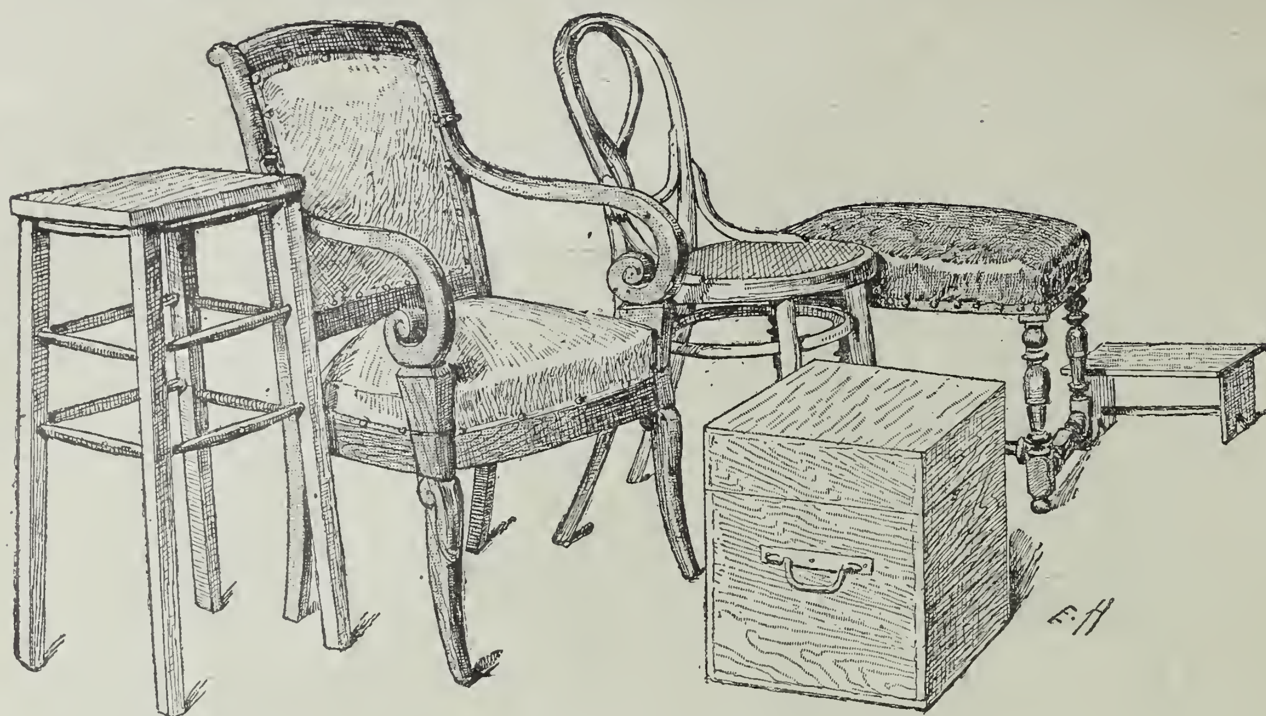


Table pliante.

Les sièges. — Les sièges de travail ont besoin de varier de hauteur quand on ne possède pas un chevalet à contrepoids et qu'on peint un grand tableau.

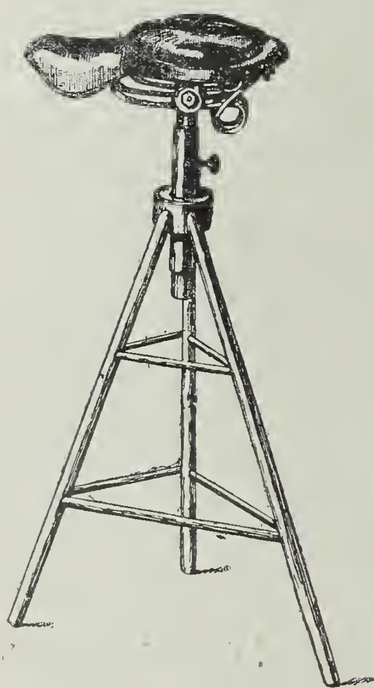
Le tabouret très haut est aussi indispensable que le petit banc. La chaise est pratique.

Les caisses de tous genres ont leur utilité. On s'en sert pour

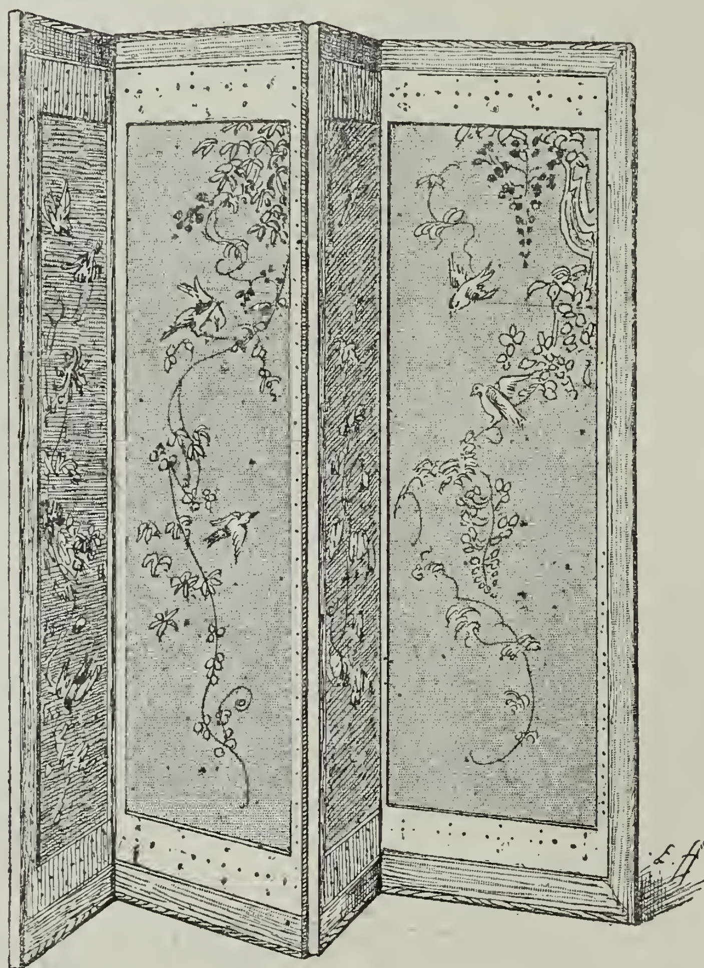


Sièges divers.

monter dessus en y ajoutant des sièges afin de peindre plus haut.



Selle de fer.



Paravent.

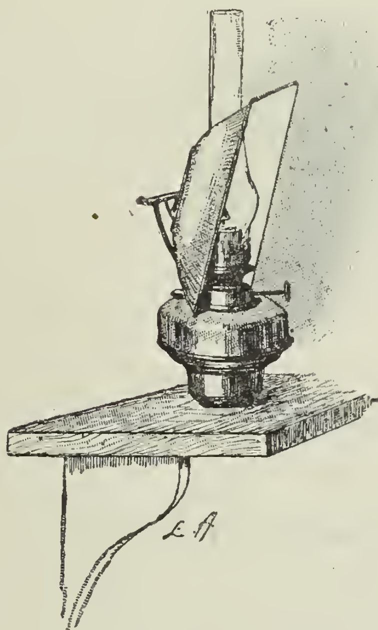
Ce qui est utile et pratique, par excellence, c'est une selle de fer rembourrée, comme celle dont on se sert pour monter à bicyclette ;

ce siège permet de se déplacer facilement, de travailler presque debout. Comme on est moins confortablement assis, on se déplace et se recule plus souvent, ce qui est nécessaire pour voir l'effet à la distance voulue.

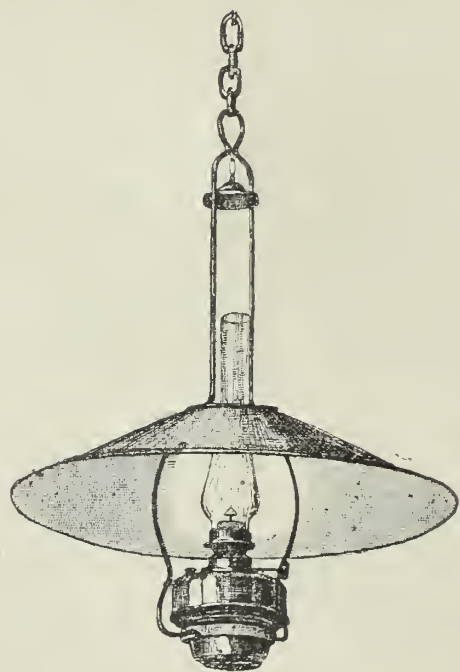
Certains artistes dont le temps est précieux n'ont dans leur atelier, qu'un seul siège, fait comme celui qui vient d'être décrit. Cette selle a pour eux l'avantage de ne pouvoir être offerte à un visiteur et, comme l'atelier n'en possède pas d'autres, la visite se trouve abrégée.

Les paravents. — Les paravents sont utilisés très fréquemment pour différents emplois et sont nécessaires pour placer les draperies qui servent de fonds aux portraits, natures mortes, etc.... Leur déplacement facile permet de donner aux fonds le recul désiré, et l'éclairage jugé nécessaire.

La lampe et ses réflecteurs. — Une lampe d'une grande puissance d'éclairage est un outil dont l'atelier doit être pourvu ; tous les systèmes



Lampe avec son réflecteur.



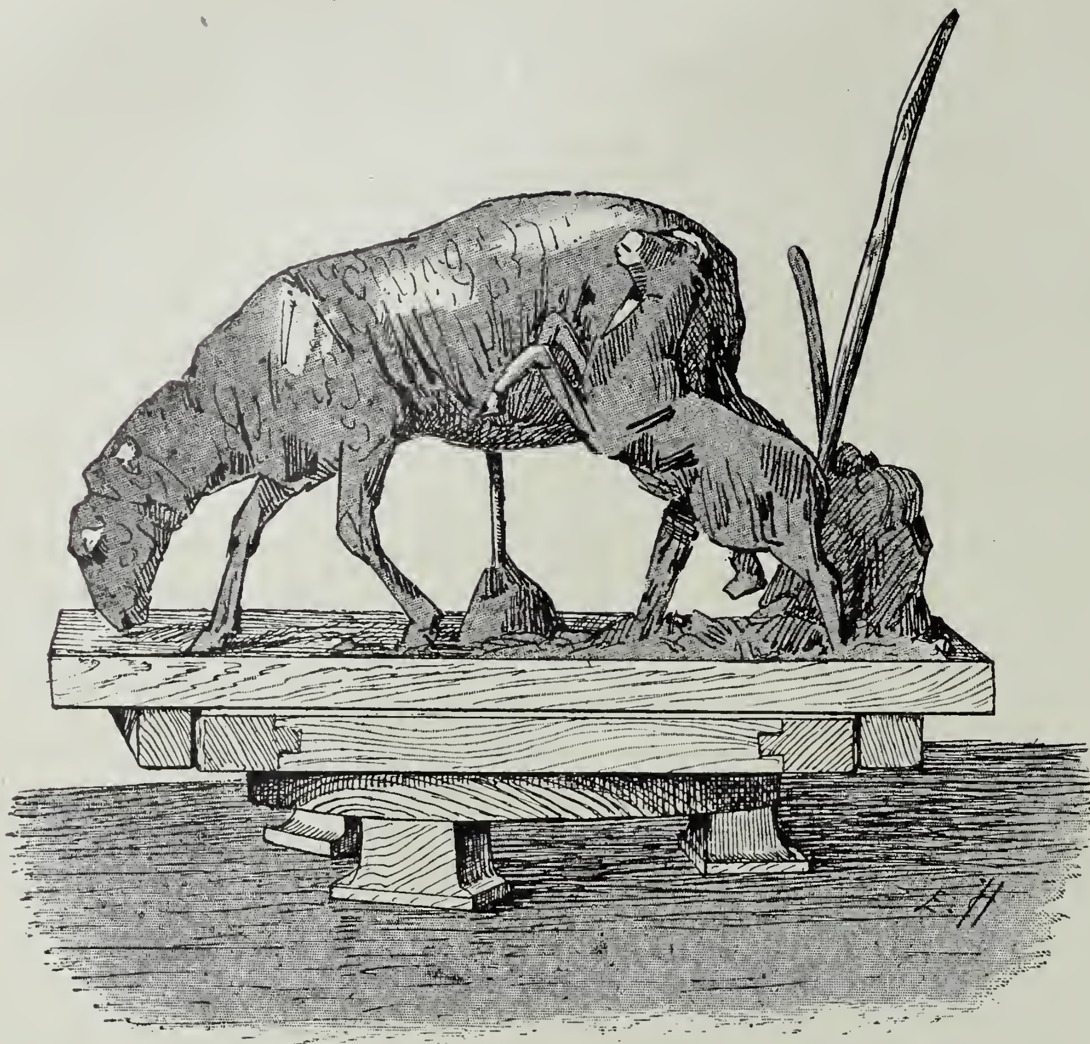
Lampe fixe.

peuvent être employés en attendant l'éclairage au gaz acétylène qui, paraît-il, ne change pas les tons des couleurs et va permettre aux peintres de travailler le soir, ou de remplacer par cette lumière le jour défectueux des journées de décembre.

Une lampe fixée au plafond, mais pouvant aussi se déplacer est infiniment commode, pourvu qu'elle soit munie de deux sortes de réflecteurs se changeant à volonté.

Les selles de sculpteurs. — Une selle très petite et très basse pouvant se placer sur une table sera utile pour travailler le soir avec une

lampe, quand, pour occuper les loisirs des longues soirées, on modèlera des animaux, ou des figurines servant à faire des esquisses, comme nous l'expliquerons dans un chapitre spécial.



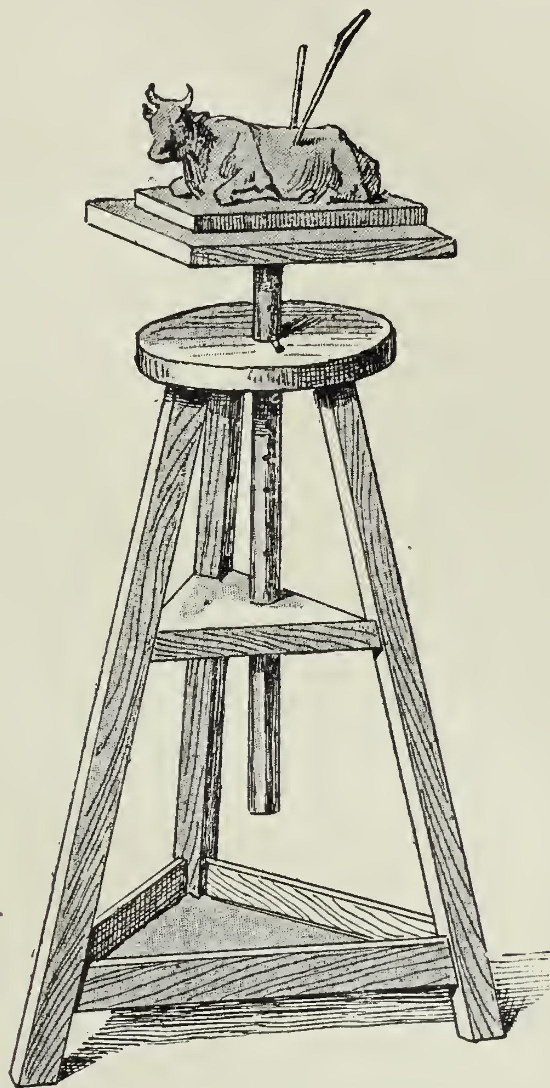
Selle de sculpteur pouvant se poser sur une table.

Une selle plus haute servira dans le jour et pour les études plus importantes comme il sera dit autre part.

La plastiline. — La plastiline est une terre à modeler qui a l'avantage de ne pas sécher; elle supprime donc le soin d'y appliquer des linges mouillés dont l'oubli pourrait avoir de graves conséquences. Il sera bon de s'en procurer un pain assez fort, cinq ou six kilos au moins. On verra plus tard, combien il est indispensable aux peintres de faire un peu de modelage pour aider la mémoire, quand on cherche un mouvement ou une forme d'ombre portée.

Il sera utile aussi de conserver une réserve de petites caisses et boîtes en bois et en carton de toutes dimensions, pour aider à la construction des maquettes, pour les esquisses. On verra plus loin ce que nous disons au sujet des esquisses.

Des porte-manteaux. — Des porte-manteaux seront installés aussi dans les endroits favorables pour accrocher les costumes, les chapeaux, les draperies, etc.... si indispensables à tous les peintres.



Selle de sculpteur sur pied à coulisse.

Toiles, panneaux, cartons et papiers préparés pour peindre. — On peut employer tour à tour, toiles, panneaux, cartons et papiers préparés pour la peinture, voire même le papier ordinaire non préparé.

L'emploi et le choix de l'un ou de l'autre dépend de ce qu'on a l'intention de faire et du degré de force de l'élève ou de l'artiste.

Pour un débutant il est plus économique de peindre sur le papier préparé et préférable aussi de le préparer soi-même, en lui donnant une couche de blanc pur si celui qu'on a acheté est préparé en jaune, ou bien, en donnant deux couches de blanc sur un papier un peu fort, qui n'aurait encore subi aucune préparation. Les études sur papier peuvent ensuite se coller sur des cartons, des panneaux ou des toiles, si on veut les conserver indéfiniment sans danger d'altération ; on nomme cette opération maroufler.

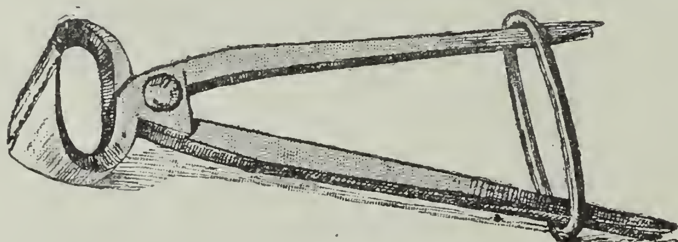
Pour un artiste, le papier ne sera utilisé qu'en cas de voyage, parce qu'il est facile de le transporter, quoique la toile non montée sur châs-

sis soit encore préférable. Certains artistes lorsqu'ils voyagent, font aussi des études rapides sur du papier gris non préparé. La pâte en absorbant le liquide permet les retouches immédiates qui facilitent l'exécution, il est facile d'en faire l'essai, cela est toujours instructif.

La toile ordinaire, sur châssis ordinaire, est la plus généralement employée, toujours en raison de la modicité de son prix. Il est d'ailleurs très facile de transporter une toile ordinaire sur un châssis à clés et au besoin de doubler la toile ordinaire par une toile fine.

Il est préférable de choisir, pour peindre, des toiles, panneaux, cartons ou papiers apprêtés d'un ton gris clair ou même apprêtés en blanc pur. Les apprêts d'un ton plus ou moins foncé ont l'inconvénient de faire noircir rapidement les peintures surtout lorsqu'elles sont peu chargées de couleurs, comme cela se produit dans les *esquisses* ou dans les *pochades* exécutées vivement. La toile fine sur châssis à clés est préférable comme solidité; d'abord elle est moins sujette à se crever dans un choc, le tissu étant plus fort; elle a, de plus, un avantage très grand, celui de pouvoir se retendre quand elle est détendue, sans qu'on soit obligé de la reclouer, ce qui est un travail assez long et même difficile, quand on n'a ni la pratique, ni l'outil nécessaire.

Disons, en passant, que cet outil est une pince dentelée, comme celle dont se servent les ouvriers tapissiers pour tendre les étoffes et les tapis.



Pince dentelée.

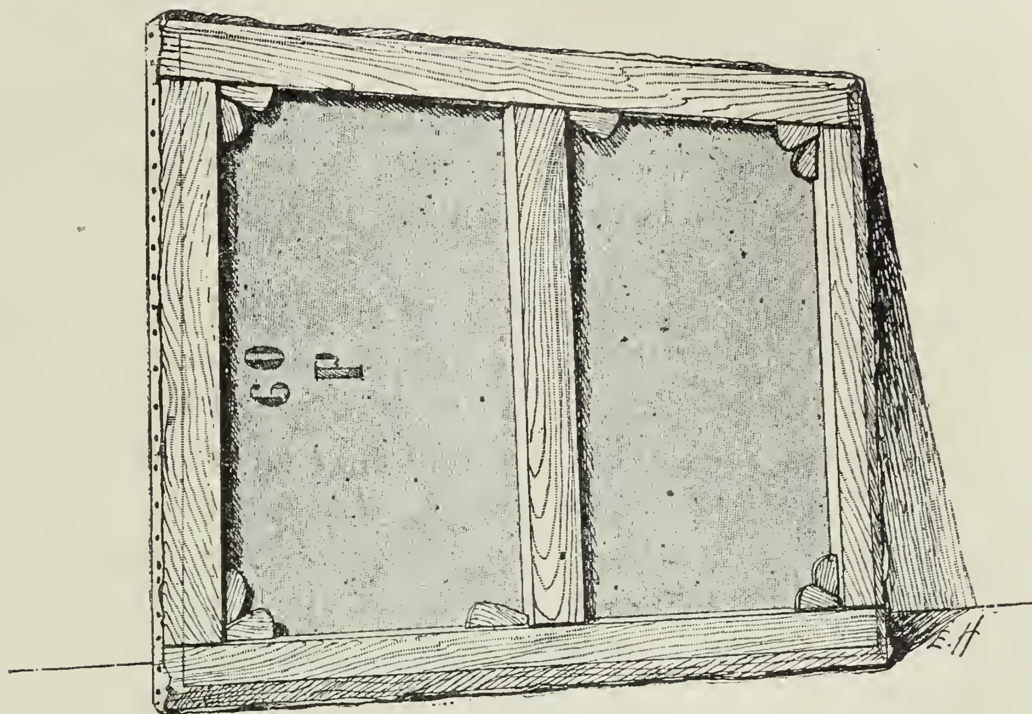
Il est donc nécessaire de posséder une pince, comme celle que représente le dessin, puisqu'elle sera souvent indispensable à l'atelier; ces pinces se trouvent chez les marchands de quincaillerie.

Le châssis à clés. — Le châssis à clés est absolument indispensable pour les toiles de grandes dimensions qui se détendent toujours et finissent par flotter comme un drapeau. Dans cet état, il devient impossible de peindre dessus. C'est alors qu'on la retend au moyen des clés placées dans les angles du châssis. Ces clés sont des coins qui entrent dans le châssis; quand on les frappe, ils écartent les parties du châssis, qui, en s'éloignant, retendent la toile.

Les toiles de petites dimensions, depuis le numéro *un* jusqu'à la toile de *douze*, peuvent se passer de clés, car elles se détendent rarement.

Si tous les tableaux de valeur ont des châssis à clés, même les plus petits, c'est tout simplement par coquetterie, car cela seul leur donne déjà un aspect riche et précieux.

On se sert également de panneaux pour peindre de petits tableaux ;



Châssis à clés.

ces panneaux se font avec toutes les essences de bois : peuplier, noyer, chêne, acajou, érable, citronnier, etc....

Quand on les emploie pour de grandes dimensions, on les renforce à l'envers au moyen d'un parquetage, pour qu'ils ne se fendent jamais et qu'ils soient en même temps solides et luxueux.

Nettoyage et conservation des outils. — Le nettoyage des brosses et des pinceaux doit se faire avec soin, chaque fois qu'on cesse de travailler.

Les pinceaux doivent être l'objet de soins particulièrement attentifs, car, si on négligeait de les nettoyer ils deviendraient durs et ne rendraient plus les services qu'on attend de chacun d'eux. Quand on peint tous les jours, il suffit après chaque séance de laver les pinceaux dans l'essence de térébenthine contenue dans le pincelier.

Quand les pinceaux ont été lavés dans l'essence, on les essuie avec un chiffon, en pressant les poils de bas en haut, afin de leur donner la forme qu'ils avaient, étant neufs et qu'ils doivent garder en séchant.

Si les pinceaux ont été quelque temps sans servir, ils seront devenus secs et impropres à tout service. Dans ce cas, il faut les savonner avec du savon noir en pâte, puis les essuyer et les laisser sécher quelques

heures, après lesquelles ils auront retrouvé toute leur souplesse primitive.

Les brosses peuvent se nettoyer de la même façon ; cependant, il est préférable de les savonner après chaque séance. Les soies étant plus fermes et plus fortes que la martre, il n'y a pas à craindre l'inconvénient de les voir devenir trop molles, ce qui arriverait immanquablement pour les pinceaux qui seraient savonnés chaque jour.

Le savonnage pour les brosses a l'avantage de les assouplir, au point de les conserver bonnes indéfiniment et de les rendre utilisables bien longtemps après que la fleur en a été usée.

Nettoyage de la palette. — Quand on a terminé la séance de peinture, il est nécessaire de nettoyer la palette avec beaucoup de soin. A l'aide d'un couteau à palette droit, on enlèvera d'abord les couleurs impures qui adhèrent aux couleurs propres, et on les déposera sur une partie de la palette, en ayant soin de bien essuyer le couteau chaque fois qu'on s'occupera d'une couleur différente. Puis, lorsque toutes les couleurs auront été débarrassées des impuretés, on enlèvera les tons qui auront servi à l'étude; ensuite, à l'aide d'un chiffon, sur lequel on versera quelques gouttes d'essence de térébenthine, on essuiera la palette jusqu'à ce que le bois réapparaisse.

Une propreté et un soin extrêmes sont essentiels pour obtenir des tons frais.

Quand la palette aura été ainsi débarrassée des couleurs inutiles, on la renfermera dans la boîte, pour que les couleurs qui sont restées dessus sèchent moins vite.

Si on laissait la palette chargée pendant plusieurs jours sans s'en servir, les couleurs sécheraient, et on ne pourrait plus les employer. Le siccatif qu'elles contiennent agissant en effet aussitôt que les couleurs sont exposées à l'air ; il se formerait une peau qui les recouvrirait et qui augmenterait d'épaisseur avec le temps, jusqu'à ce qu'elles soient totalement sèches et durcies.

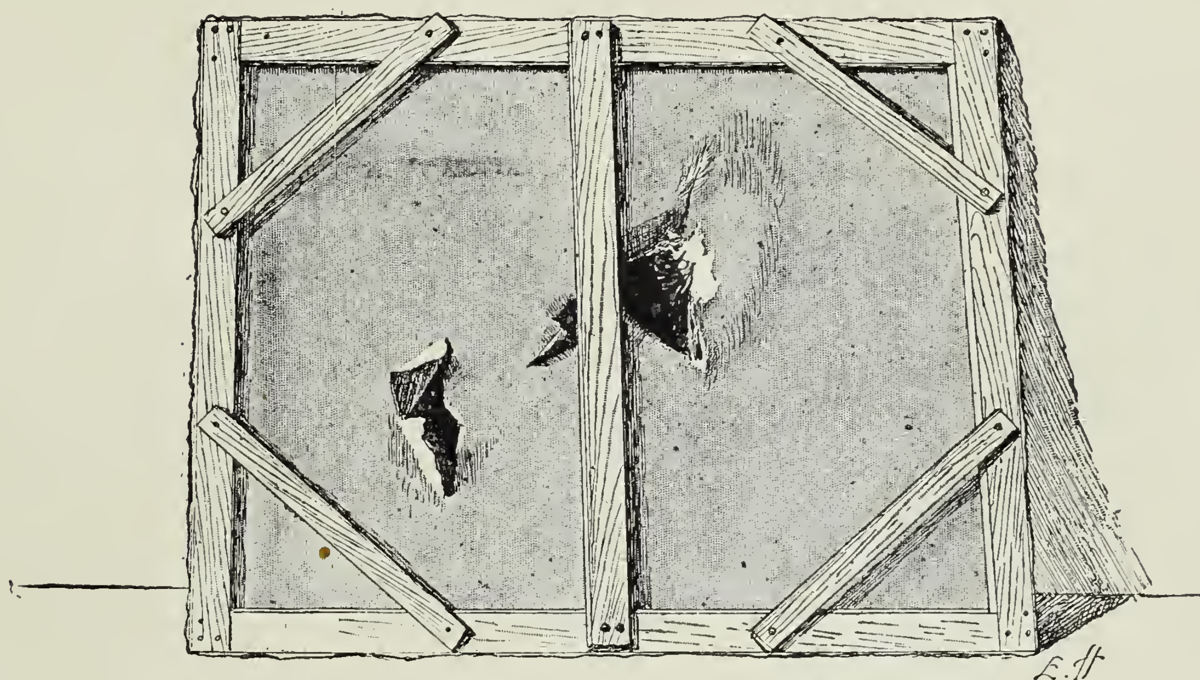
Quand on a laissé sécher les couleurs et qu'on veut s'en servir, on refait la palette en débarrassant chaque couleur de l'enveloppe qui la recouvre.

On se sert à cet effet de la pointe du couteau à palette, à l'aide duquel on détache cette pulpe en la coupant tout autour. L'intérieur apparaît alors frais et souple comme le jour où la couleur est sortie du tube.

Réparation des toiles. — Quoique les toiles tendues sur châssis semblent très fragiles, il n'arrive que rarement des accidents sérieux même dans leur transport en voyage, où les employés des Compagnies de chemin de fer, les voituriers, garçons d'hôtels etc... n'ont

pas toujours le soin qu'on aurait le droit d'attendre d'eux. Il est vrai que l'artiste prend généralement plus de soin de ses études que de lui-même et qu'il les protège de toute sa vigilance. Quoi qu'il en soit, il arrive souvent que des contusions se produisent dans les toiles qui en demeurent bossuées, quand ce n'est pis. Pour ce simple accident, il suffit de mouiller légèrement l'envers de la toile ; l'eau en détrempant la colle retendra le tissu et la toile deviendra aussi plane qu'avant l'accident dès que tout sera sec ; si le châssis est muni de clés, il sera utile de les chasser légèrement avec un marteau.

Toile crevée. — Lorsque la toile sera crevée sérieusement, voici ce qu'il faudra faire pour la réparer : poser la toile à plat, la *peinture en dessous*, sur un marbre quelconque, table ou dessus de meubles ; à défaut



Toile crevée.

de marbre, une table en bois suffira, pourvu qu'elle soit bien unie, sans trous, ni saillies occasionnés par le désassemblage des bois ou toute autre cause.

On commencera par rapprocher les lèvres de l'accroc, en ayant soin de ne pas couper les barbes occasionnées par les fils de la toile. Cela fait, on prendra un morceau de vieille toile, *très vieille*, *la plus vieille possible* (la grosse toile à torchons quand elle est bien usée est préférable à toute autre). La toile dite : *toile à coller* dont se servent les colleurs pour tendre les papiers dans les appartements, est aussi très bonne pour faire ce travail. On coupe un morceau de cette toile, en ayant soin qu'il soit de quelques centimètres plus grand que la partie trouée et puisse la recouvrir, en débordant tout autour de un à deux centimètres.

Si cette opération se pratique dans l'atelier du peintre, ou s'il a toutes les facilités désirables il prendra un récipient quelconque et y fera fondre un morceau de cire jaune, comme celle qui sert à frotter les parquets. Quand la cire sera liquide il y trempera la pièce de vieille toile, et l'appliquera ensuite sur la partie crevée, en ayant soin de bien lisser et aplatir le tout avec un fer à repasser le linge. Si on ne peut faire fondre la cire, il faudra en râper un peu, à l'aide d'un couteau. La cire en petites parcelles minces sera placée entre la toile du tableau et la pièce employée à la réparation, on fera chauffer le fer à repasser et on l'appliquera ensuite sur le tout. Le fer fera fondre la cire, qui, en pénétrant dans les deux tissus, rapprochera les lèvres de la plaie. La plupart de ces réparations deviennent invisibles pour un œil non prévenu. Mais, si par la nature de l'objet qui a causé l'accident, il restait trace de la partie trouée par des cavités laissées par la peinture enlevée, il serait facile ensuite d'enduire ces pores avec du blanc d'argent, à l'huile ou à la colle, et quand cet enduit serait sec, il n'y aurait plus qu'à procéder au raccord des tons.

Cette opération qui prend de l'importance dans une description, n'est qu'un jeu pour celui qui en a la pratique.

Nous pouvons ajouter un conseil qui est le fruit de l'expérience et de l'observation :

Si on laisse tomber une toile sans essayer de la retenir, elle se fera beaucoup moins de mal ; c'est en voulant éviter un accident que très souvent, et presque toujours quand il s'agit d'une toile qui tombe, on augmente les dégâts.

La bordure et le cadre d'un tableau. — Le choix d'un cadre est toujours une très importante opération, en ce sens qu'il peut avoir une action désastreuse sur l'effet de la peinture.

Le cadre est au tableau, ce que la toilette est à la femme ; ce qui sied à la brune va mal à la blonde ; ce qui avantage la femme petite et mince, nuit à la femme grande et forte.

Il ne peut donc y avoir dans le choix des étoffes comme dans le choix d'un cadre, qu'une question de goût de la part de celui qui doit prendre cette décision. Il y a aussi la mode, le goût du jour, pour les cadres, comme pour les robes ; mais ce qui est au-dessus de toutes les modes, ce qui doit préoccuper le peintre avant toutes autres considérations, c'est l'aspect sévère ou gai, simple ou compliqué, austère ou pompeux, suivant le tableau qu'il va encadrer. Quel que soit le motif qui détermine l'artiste dans son choix, il est nécessaire, indispensable même, qu'il encadre son tableau, pour se rendre compte de l'effet des colorations et de la perspective. La plus belle toile du plus grand maître sera toujours plus belle dans un cadre savamment approprié.

Bordure provisoire. — Quand on termine un tableau, il est nécessaire d'avoir le cadre, ou tout au moins une *bordure* provisoire. En effet, on s'aperçoit toujours, quand la toile est *bordée* qu'il y a des choses à modifier, des détails à simplifier, des *notes* à éteindre ou à exalter; en un mot, le cadre termine l'œuvre, et montre souvent qu'il est inutile d'ajouter, ou de détailler telle partie qu'on se proposait de compliquer par des détails surperflus, presque toujours nuisibles à la bonne *tenue* de l'ensemble.

La bordure provisoire peut se faire tout simplement avec quatre planches de sapin huilé. Cet encadrement, suivant le ton général de la peinture, est souvent très suffisant, mais après en avoir fait l'essai, il est facile de le dorer à peu de frais, si cette opération semble utile. On fait soi-même cette dorure, quand on ne se trouve pas à proximité d'une ville ou qu'on n'a pas la facilité d'employer un ouvrier doreur.

Pour bronzer, il suffit de vernir le bois avec le premier vernis venu, le vernis gras à voiture est cependant préférable, et pour l'employer facilement, il sera utile de le couper par moitié avec de l'essence de térébenthine. Quand le vernis sera presque sec, mais encore très poissant, on étendra le bronze dessus, en se servant d'une patte de lièvre pour étaler la poudre plus uniformément. Le cadre peut aussi se bronzer en détrempant le bronze dans un vase quelconque, au moyen d'une eau fortement gommée; on prend cent vingt-cinq grammes de gomme arabique pulvérisée; on la fait dissoudre dans un demi-litre d'eau froide, et on ne prépare le mélange qu'au fur et à mesure qu'il devra être employé. Si le bronze restait trop longtemps dans l'eau gommée avant d'être étalé sur le cadre, il se ternirait par le vert-de-gris qu'il formerait et n'aurait plus un brillant aussi vif. On peut étaler le bronze ainsi étendu d'eau gommée, sans faire aucune préparation au préalable.



Chauffage de l'essence.

Si on veut assurer une longue durée à la fraîcheur de cette bordure au bronze, il faudra faire fondre de la cire vierge dans de l'essence de térébenthine et passer une légère couche de cet encaustique sur toutes les parties bronzées. On aura soin de laisser sécher

quelques heures et on frottera l'encaustique avec de la flanelle, ou on le brossera avec des brosses faites spécialement pour brosser l'encaustique des meubles.

Pour fondre la cire il suffit de la casser en petits morceaux et de placer le récipient sur un feu de charbon de bois en ayant soin de verser l'essence de térébenthine avant de mettre le vase sur le feu. Il est utile de choisir un vase qui puisse contenir une quantité triple de celle qu'on veut préparer. L'essence étant très inflammable, il est indispensable de l'éloigner le plus possible du feu en la protégeant par la hauteur du récipient restée vide.

Pour plus de précautions, il sera bon de faire cette préparation à l'air libre, si le feu prend à l'essence, on en est quitte pour recommencer après que tout a été consumé.

La dorure au cuivre en feuille. — Cette dorure se fait comme la dorure à l'or ; la seule différence c'est que les feuilles sont en cuivre et reviennent à bien meilleur marché. On achète des *livrets de cuivre*, comme des *livrets d'or ;* ils se vendent chez les marchands de couleurs ou chez les batteurs d'or, dans les grandes villes. Pour appliquer les feuilles de cuivre il est nécessaire de peindre le bois du cadre préalablement avec une couche de peinture *très maigre*, c'est-à-dire, où il entre, comme liquide, beaucoup plus d'essence de térébenthine que d'huile de lin Cette couche peut avoir tous les tons possibles, mais il est préférable qu'elle soit donnée en blanc pur.



Pulvérisation du blanc de Meudon.

Si le bois offre des rugosités ou des trous, et qu'on désire obtenir un cadre plus beau, il est nécessaire de faire une préparation à la colle ; voici comment on s'y prend :

On cassera des pains de blanc de Meudon (on dit aussi blanc d'Espagne).

On les pulvérisera à l'aide d'une bouteille qu'on roulera dessus, on tamisera ensuite avec un tamis en toile métallique, ou, à défaut, une passoire de cuisine, puis on versera le blanc en poudre dans un seau et

on y ajoutera de l'eau; on laissera dissoudre plusieurs heures (deux au moins), on fera chauffer de la colle de *peau* ou de la *gélatine*, la *colle de peau* est bien préférable. — Une casserole ordinaire en fer battu peut suffire, mais un pot en terre chauffé au bain-marie vaut mieux. On ajoutera à la colle fondue moitié d'eau et on la versera dans un troisième récipient, où on aura déposé la pâte de blanc de Meudon. On aura soin de mettre assez de blanc et d'eau collée pour obtenir une sorte de pâte, comme la bouillie des enfants. Il est facile d'ailleurs d'augmenter ou de diminuer la force de cette bouillie en y ajoutant de l'eau collée, mais elle doit être assez épaisse pour boucher tous les trous du bois. Quand, après quelques heures, cette couche (on peut aussi la nommer enduit à la colle) ou cet enduit sera très sec, on poncera partout avec du papier de verre, et on obtiendra une belle préparation très lisse. On peut toujours remettre de nouvelles couches si la première opération n'est pas suffisante.

Lorsqu'on se disposera à dorer ou à cuivrer le cadre, il faudra procéder ainsi : acheter de la mixtion à dorer, chez un marchand de couleurs, ou bien la faire soi-même. Voici ce que dit Paillot de Montabert :

« Lorsque tout est bien sec et bien net, appliquez le gluten. Ce gluten ou cette mixtion consiste en une huile cuite, très visqueuse, très dessiccative et rendue plus fluide par la présence d'une huile essentielle, telle que celle de térébenthine (on a appelé quelquefois or-couleur, le gluten qui se fait naturellement avec les vieilles huiles épaissies des pinceliers). On charge et on colore ce gluten avec un peu d'ocre très fine. Lorsque cette couche commence à se sécher et à *apper*, il faut y appliquer les feuilles d'or, à l'aide d'une queue de morue en putois, ou à l'aide de bilboquets garnis de draps, ou bien encore avec un tampon de coton. L'or s'applique aussi au livret, c'est-à-dire que la feuille d'or restant à découvert dans le livret, on applique le livret lui-même sur le gluten; en sorte que toute la feuille quitte le papier pour passer sur le cadre. Un peu d'exercice a bientôt appris à coucher l'or uniment et avec régularité. On remplit ensuite les parties oubliées, on laisse sécher et on époussète. Cette dorure est suffisamment belle et elle peut très bien se nettoyer. »

Nous ajouterons encore ceci :

Pour faire vous-même la mixtion, achetez chez les marchands de couleurs de l'*huile grasse;* vous la couperez par moitié avec de l'essence de térébenthine et vous y ajouterez du jaune de chrome n° 2, pour donner à la mixtion un ton d'or. Cela est fort utile pour cacher les parties oubliées en appliquant l'or. Le jaune de chrome, tel qu'il existe dans le tube, est celui qui convient le mieux; à défaut, on prendra du jaune indien, ou de l'ocre jaune.

Paillot de Montabert dit encore :

« Quelques-uns ajoutent dans l'huile quelque résine brillante et même de l'asphalte ; ce procédé rend la surface, plus unie, plus éclatante, et le poli de l'or plus beau. L'huile dite grasse, fortement chauffée dans un poêlon qu'on laisse s'enflammer lorsqu'il s'en dégage une fumée noire et qu'on éteint peu d'instant après, est encore fort bonne, pour composer cette mixture ; on en augmente encore la fluidité avec de l'essence de térébenthine. »

Si on ne peut se procurer la mixtion décrite plus haut, il suffira de deux couches de vernis gras à voiture ou de vernis copal ou autre, pour faire adhérer les feuilles d'or ou de cuivre.

Si le cadre qui va border la toile est très beau, la peinture ne pourra qu'y gagner. Les jolis écrins font ressortir la beauté des bijoux et les joailliers le savent bien.

Un cadre ne sera donc jamais trop beau, ni trop large ; cependant on peut affirmer qu'un portrait peut supporter un cadre plus riche qu'il n'est nécessaire pour un tableau de genre de bataille ou de paysage. Plus le tableau sera grand, moins la bordure aura besoin d'être large et luxueuse ; les petits tableaux, tout au contraire, demandent de larges cadres.

Le cadre noir ou en bois foncé ne fait réellement bien que pour des portraits sévères, d'hommes âgés, de magistrats en costume, de militaires, ou des portraits anciens, dits portraits d'ancêtres. Les natures-mortes, symboliques ou décoratives, comme on en peint dans les dessus de portes des châteaux ou des grands appartements, se bordent aussi avec un cadre noir, ou en bois bruni, si l'ensemble de la décoration de la pièce ne s'y oppose pas. Quel que soit le cadre choisi, il sera toujours indispensable de dorer ou de bronzer une bande pour entourer la peinture. (Cette bande se nomme le devant de cadre.) La peinture pour être réellement encadrée doit être isolée de la couleur du cadre par une partie dorée ou bronzée. On peut d'ailleurs salir l'or ou le bronze et lui donner l'apparence d'une dorure ancienne, si cela est nécessaire pour l'harmonie de l'ensemble.

Pour obtenir cet aspect, il suffit de prendre un peu de noir d'ivoire, et d'y ajouter un tiers de terre de Sienne brûlée. On fondra le tout dans un pot quelconque en y ajoutant de l'huile de lin, de l'essence de térébenthine et du siccatif de Harlem en trois parties égales. On passera une couche de cette peinture, qu'on aura soin de tenir très liquide, en peignant entièrement les parties dorées, puis après avoir laissé sécher une demi-heure, on essuiera avec un chiffon, tout ce qui, par sa saillie, pourra être essuyé ; la peinture en restant dans les creux, donnera le ton général recherché.

Les cadres foncés ne font pas un bon effet pour les tableaux clairs,

tels que les effets de neige. C'est une erreur de croire que le noir encadre le blanc; ces deux oppositions sont trop dures. Le cadre blanc encadre beaucoup mieux la peinture blanche d'un effet de neige, attendu que la neige n'est jamais blanche, mais d'un ton clair seulement, rose, bleu, jaune, etc....

Le blanc du cadre qui est un ton négatif, incolore, fait donc ressortir admirablement les finesses de colorations de la toile. Toutefois, il est indispensable de dorer les devants du cadre et, si la bordure est ornementée, il sera bon d'ajouter quelques rehaussés d'or, qui, en rappelant l'or du devant, harmoniseront l'ensemble. Le cadre blanc fait toujours très, bien quand le fond d'un tableau est blanc ou d'un ton très clair. Il sied aux tableaux de fleurs claires, aux portraits d'enfants et généralement à ce qui est clair. Dans les appartements rendus sombres par les tentures, le cadre blanc et or fait aussi très bien.

Depuis quelques années, on s'est servi de cadres de couleurs claires, gris, vert-d'eau, jaune, rose, etc.... Cela est souvent heureux, mais il faut un choix judicieusement approprié et que le bon goût personnel peut seul guider. On a aussi employé, tout dernièrement, des vieux cadres en bois sculpté. On a même poussé l'excentricité jusqu'à s'en servir tels que le temps les a laissés, montrant non seulement les brisures, les parties manquantes, mais même les parties pourries et mangées par les vers. Il est évident que l'ensemble des tons de ces vieilleries, dédorées, brunies et empoussiérées constitue souvent un encadrement harmonieux si la gamme générale de la peinture est à l'unisson. Mais, pour se servir d'un tel cadre, il faut un goût très sûr et une grande expérience de l'harmonie des tons. Nous n'entraînerons pas le lecteur jusque dans l'antiquité, comme l'ont fait d'autres auteurs plus érudits, pour rechercher si les peintres de ces époques éloignées encadraient leurs peintures et de quelle nature étaient les encadrements dont ils se servaient. Il importe d'autant moins que l'introduction du *plein air* dans la peinture moderne, a bouleversé quantité de règles que les anciens croyaient immuables. Nous terminerons en disant que la peinture a besoin d'un cadre et que ce cadre peut varier à l'infini, selon le sujet et la coloration du tableau. « Tableau sans cadre, femme sans parure, » dit un vieux proverbe! On sait que les proverbes sont la sagesse même.

Les huiles employées pour peindre. — Les anciens traités de peinture nous parlent tous des huiles employées par les vieux peintres dans leurs travaux et du soin qu'ils apportaient à leur choix.

Cela prouve combien cette question peut être controversée. Nous ne discuterons pas, si, au point de vue chimique, l'huile de noix des Italiens vaut mieux que l'huile de lin des Français et des Flamands. L'huile d œillette qu'on emploie généralement pour broyer les couleurs nous

semble cependant être encore supérieure à toutes les autres, et nous conseillons son emploi, ou, à défaut, l'huile de lin clarifiée.

Ces huiles se trouvent toutes préparées dans le commerce, mais si on veut faire soi-même cette clarification, voici un moyen très pratique, que nous empruntons à un savant ouvrage, *l'Art de la peinture* de Ch. Rudhardt[1]. Voici ce que nous dit l'auteur :

« Toutes les huiles de lin, grasses ou autres rectifiées par n'importe quel procédé, noircissent rapidement, détruisent les colorations et produisent du fendillement.

« On ne doit employer que des huiles filtrées au charbon animal (noir d'os). Après les avoir filtrées et mises dans des bouteilles de verre blanc, on les exposera à la lumière, sur une fenêtre, à l'abri du soleil, qui les ferait trop épaissir.



Filtrage de l'huile.

« Avoir soin que les bouteilles soient pleines et bien bouchées ; les huiles se décolorent rapidement par ce moyen et, avec le temps deviennent claires comme de l'eau. »

Filtrage des huiles et essences. — « Toutes les huiles contiennent des mucilages et des essences de résines dont il importe de les débarrasser. Ces corps constituent des causes d'altération qu'il faut éviter au moyen du filtrage par le charbon animal (noir d'os), voici le procédé :

« Ayez un entonnoir en verre blanc, assez grand, ce qui est plus commode et plus expéditif ; placez au fond, sans trop presser, un tampon de grosse charpie de toile, que vous engagez un peu dans la partie étroite de l'entonnoir Sur ce tampon, mettez environ un centimètre de gros sable. (La charpie aura été disposée de manière à ne pas laisser couler le sable.) Puis sur le sable, établissez un lit de charbon animal, de deux à trois centimètres d'épaisseur, sans tasser, puis, placez dessus une rondelle

[1] Paris, 1895, Henri Laurens, éditeur.

de papier buvard qui le recouvre, chargez-la d'un centimètre de gros sable, versez le liquide, sans rien déranger et laissez filtrer dans une bouteille de verre blanc, afin de voir ce qui se passe au travers.

« Si le filtre est fait convenablement, vous obtiendrez des liquides parfaitement purs, ne contenant aucun corps étranger ; les huiles seront décolorées de moitié et rendues plus siccatives et plus fluides.

« Le filtrage au papier est insuffisant, et rien ne peut offrir, comme épuration, les avantages du charbon animal. »

Après ce qu'on vient de lire, nous n'ajouterons que ceci : malgré la clarification parfaite, employez le moins d'huile possible en peignant.

Le siccatif de Harlem. — Ce siccatif est préférable aux autres, tels que le siccatif de Courtrai, le siccatif du Soleil, etc.... Il a aussi l'avantage de ne pas dégager une mauvaise odeur comme le siccatif de Courtrai.

Le siccatif est indispensable ; il faut l'employer pur, quand on se sert de certaines couleurs trop longues à sécher, telles que la laque de Garance, la laque ordinaire, la laque jaune de Gaude, la laque rose, et en général toutes les laques, tous les noirs et le brun Van Dyck.

Les vernis à retoucher. — Pendant le cours de l'exécution d'un tableau, il se produit des *embus* qui, non seulement altèrent les valeurs, au point de les transformer complètement, mais encore altèrent tellement les *colorations*, que tout travail devient impossible.

Nous expliquerons dans un chapitre spécial les causes de l'embus, ainsi que le moyen de les éviter le plus possible et de les faire disparaître.

Deux vernis sont employés à cet effet, le vernis *Damar* et le *vernis à retoucher* du peintre Vibert. Nous nous sommes servi, avec succès pendant de longues années, du vernis *Damar* qui est très bon, mais un peu visqueux et long à sécher ; néanmoins il est très recommandable. Depuis l'apparition du vernis Vibert, nous avons constaté que ce dernier est préférable, à cause de la rapidité avec laquelle il sèche et aussi parce qu'il est absolument incolore. Ce vernis, qui est à base de pétrole, se volatilise instantanément et permet de repeindre avec facilité, en servant de lien aux deux couches de couleur qu'il sépare et qu'il aide à se souder.

Le vernis définitif. — Il y a plusieurs vernis et aussi beaucoup de recettes pour en préparer, dans les livres que nombre d'auteurs ont écrit à ce sujet. Il nous serait facile d'y puiser tous les renseignements et de les donner ici, mais nous savons, par expérience, que le peintre, artiste, élève ou simplement amateur, n'aime pas à passer son temps, en expériences, rendues souvent inutiles par le manque de tel ou tel ingré-

dient impossible à se procurer immédiatement. Nous nous bornerons donc à dire que le meilleur vernis est le vernis *mastic*, et qu'on le trouve tout préparé chez les marchands de couleurs fines. La peinture peut être vernie aussitôt qu'elle est suffisamment sèche pour ne pas se détremper pendant le vernissage ; mais il sera prudent de se contenter de vernir provisoirement avec le vernis Vibert, et d'attendre quelques semaines pour vernir définitivement. Un vernis étendu trop tôt sur des couleurs mises avec empâtement pourrait causer des ravages très grands, en faisant *faïencer* ou *craqueler* la peinture, ainsi qu'il sera expliqué autre part. Avec le vernis Vibert, qui est extrêmement léger, il n'y a aucun danger d'altération.

Il est urgent de vernir la peinture, attendu que le vernis protège la couleur de l'altération occasionnée par les émanations ammoniacales de l'air. Le blanc d'argent et surtout le blanc de plomb changent rapidement, ils jaunissent et noircissent, il est facile de s'en rendre compte sur une palette qui est restée plusieurs mois chargée. Quand on veut la gratter, on constate la différence de ton du blanc entre la partie restée exposée à l'air et celle qui ne l'était pas. Cette différence est tellement grande qu'on se demande si dans vingt ans, il restera trace de quelque chose sur un tableau peint avec de telles couleurs.

L'expérience nous rassure heureusement, en nous montrant que les blancs ne noircissent pas, par la suite, dans la même proportion. Néanmoins nous engageons les élèves à ne pas se servir des blancs de plomb ; le blanc d'argent est bien préférable et le blanc de zinc est encore plus recommandable ; nous en reparlerons plus longuement.

Le dévernissage d'un tableau. — Quand on veut nettoyer un tableau la première opération à faire consiste à enlever le vernis. Cela s'entend pour un tableau qui serait en très mauvais état. Pour les tableaux qui ne sont que salis par la poussière ou toute autre cause, il suffit de passer un coup d'éponge avec de l'eau ordinaire, de bien essuyer et sécher avec un vieux linge et de frotter ensuite avec un foulard de soie. Quand le tableau a besoin d'être déverni il faut s'y prendre comme nous allons l'indiquer.

Nous ne saurions mieux faire que de laisser parler Paillot de Montabert, voici ce qu'il dit dans son traité complet de la peinture, au sujet du *nettoiement*.

Dévernissure. — « La première opération nécessaire pour le nettoiement d'un tableau, est celle qui consiste à enlever le vernis, dont presque toujours les peintures sont couvertes. J'entends parler des vernis ordinaires sans huile, et non des vernis gras, si tenaces, si durs, et incorporés quelquefois dans la peinture. L'enlèvement de cette espèce particulière de vernis appartient à l'art du nettoiement ; mais l'enlèvement

du vernis ordinaire, sans huile, est facile et peut être pratiqué par tout le monde.

« On peut distinguer deux manières d'enlever le vernis ordinaire des tableaux : 1° à sec par pulvérisation ; 2° en détrempant, ou par dissolution. Voici la manière d'enlever le vernis par frottement et par pulvérisation avec les doigts. Nous copions ce que dit à ce sujet M. Bouvier : Mettez le tableau sur une table et déposez, pour commencer une pincée de colophane en poudre, sur un des angles du tableau et sur l'une des places les moins importantes, et frottez-en avec le bout des doigts la partie que vous attaquez. Bientôt elle mettra le vernis en poussière. Cette place étant une fois entamée, le reste suivra de proche en proche, et la poussière même du vieux vernis vous servira de véhicule et vous aidera à réduire en poussière tout le reste.

« Il ne faut pas vous servir d'autre agent que les doigts, parce qu'ils ont la sensation de ce qu'ils font, et vous avertissent quand il faut s'arrêter.

« On doit s'armer de patience, car ce travail est long ; il ne faut pas frotter trop longtemps de suite à la même place, de crainte de trop user et d'enlever la peinture, surtout dans les chairs et dans les parties où l'on présume qu'il y a des glacis. Il vaut mieux ôter d'abord le plus gros et nettoyer de temps en temps la poussière, pour voir plus nettement ce qu'on fait, mais il ne faut rien mouiller. L'on prend une barbe de plume ou une patte de lièvre, pour écarter cette poudre et l'on souffle dessus pour nettoyer ce qui en reste. Quand tout le tableau est entamé et qu'il est mat partout, on le nettoie avec plus de soin, mais toujours sans humecter, et l'on recommence à user ce qui peut encore rester de vernis. Quand on s'aperçoit qu'une partie ne produit plus de poussière, l'on avance, en suivant de proche en proche, et non pas par places isolées, jusqu'à ce qu'on ait la certitude d'avoir entièrement enlevé le vernis. On sent qu'en approchant de la fin du frottage, il faut procéder avec encore plus de ménagement ; mais dans aucun cas, il ne faut appuyer fortement les doigts, sur la toile, tant pour ne pas creuser des cavités, que pour ménager la peinture. L'on s'attache avec plus de soin à enlever le vernis sur toutes les parties lumineuses et claires, et sur lesquelles la teinte enfumée cause le plus de dommage, comme aux chairs, aux linges, aux ciels, etc... Il ne faut pourtant pas négliger les parties brunes, comme les fonds ou les ombres très obscures de certains objets auxquels on attache moins d'importance. Les ombres des chairs demandent autant de soin que tout le reste, si on veut leur rendre leur première transparence, sans laquelle elles ne seraient plus en harmonie avec les lumières et paraîtraient comme des taches noires. »

Paillot de Montabert continue :

« Passons à la manière d'enlever le vernis en le détrempant par

dissolution : L'essence de térébenthine et l'esprit-de-vin surtout, ou l'un et l'autre mêlés ensemble, ne manquent pas de dissoudre promptement les vernis ordinaires destinés à lustrer les peintures ; mais ces liqueurs sont bien mordantes, et peuvent, étant employées par une main novice, attaquer les couleurs légères qui composent la couche supérieure de certains tableaux. Il faut donc user de ce moyen avec beaucoup de précaution; l'esprit-de-vin, associé à l'essence, est par-dessus tout à redouter. On imbibe donc légèrement un petit morceau de coton cardé et on en frotte le vernis, qui aussitôt se détache et se fixe sur le coton; on retourne, on replie celui-ci et on nettoie à une autre place.

« Cette première opération ayant attendri, ce qui reste de vernis, il faudra user de plus de ménagements encore lorsqu'on s'occupera du second nettoiement. Enfin ce moyen est si actif, qu'on a cru devoir, quelquefois n'employer que de l'eau-de-vie.

« Pour cela, on se procurera, dit encore Bouvier, de la bonne eau-de-vie de vin ; on posera le tableau sur une table et, avec un linge propre et fin, ou du coton, l'on en humectera une partie du tableau pendant quelques instants sans le frotter, après une demi-minute environ l'on frottera légèrement cette partie avec le linge et l'on s'arrêtera à temps pour ne pas entamer la peinture, quand on verra que le vernis est enlevé. On ira ainsi progressivement de place en place, en avançant et en ayant soin de ne se servir du linge que là, où il est encore propre sans quoi, l'on salirait la place qu'on vient de nettoyer. Quand on a ainsi nettoyé le tableau, on l'essuie légèrement, puis avec un nouveau linge fin et plus grand (qu'on trempe dans une tasse d'eau-de-vie, tout à fait propre), l'on frotte légèrement et on lave entièrement la superficie sans laisser séjourner l'humidité que le linge y a déposée. Dans cette opération, il faut éviter d'attaquer les couleurs du tableau. ».

Cette opération délicate demande une attention soutenue, et il serait prudent de ne la tenter que sur des tableaux de peu de valeur, lorsqu'on s'y essayera pour la première fois. Les *glacis* sont facilement attaquables; comme on s'en servait beaucoup anciennement, on risquerait de détériorer une jolie peinture, si on ne savait pas très exactement reconnaître les parties peintes en glacis.

Le même auteur ajoute ceci :

« C'est avec raison qu'on a signalé les difficultés attachées à l'art de nettoyer les peintures et qu'on a conseillé, aux propriétaires de beaux tableaux, de les conserver plutôt sous leur crasse que de les confier à des nettoyeurs ignorants. En effet, la valeur d'un tableau, qui n'est pas nettoyé est toujours la même, malgré les salissures qui le recouvrent, et les connaisseurs ne l'apprécient pas moins à sa juste valeur. Cette crasse les prévient en faveur du dessous, où ils sont sûrs de ne trouver aucune souillure. »

Les couleurs qui composent la palette. — Nous avons dit plus haut que le blanc d'argent et le blanc de zinc étaient seuls recommandables. Ce dernier est bien supérieur à l'autre comme fixité, il ne noircit pas et, mêlé à certaines couleurs, telles que le vermillon ou le jaune de cadmium, il les empêche de noircir. Le blanc de zinc est en outre très blanc, plus blanc que le blanc d'argent le plus beau; il n'a que deux inconvénients, c'est qu'il ne couvre pas, et sèche très lentement. Pour le premier on y remédie en ébauchant avec du blanc d'argent et en finissant avec du blanc de zinc, si on veut obtenir des blancs très empâtés. Pour le second, nous dirons qu'on peut le faire sécher avec le siccatif, si on le désire absolument. Mais l'inconvénient de sécher lentement peut devenir une propriété utilisable pour continuer pendant plusieurs séances, un morceau important qui a besoin d'être modelé dans le frais. Le ciel d'un grand tableau par exemple, ou un torse de grandeur naturelle, un portrait, etc...

Nous ne conseillons pas le mélange sur la palette et au couteau à palette de ces deux blancs réunis en quantités égales, ainsi triturés les blancs s'altèrent et jaunissent.

Nous n'entreprendrons pas ici de dire le pourquoi de l'altération plus ou moins certaine, ou rapide de chaque couleur, pas plus que nous n'avons l'intention d'expliquer comment on doit fabriquer chimiquement les couleurs pour qu'elles soient parfaites. Des chimistes distingués l'on fait avec autorité, et il est facile de se procurer les ouvrages de ces savants, si on est tenté de se livrer aux très longues expériences qu'exigent ces préparations.

Nous allons seulement dire, ce que nous pensons, comme peintre, des couleurs dont nous conseillons de *charger la palette*.

A la droite du blanc se place le jaune de Naples vert.

Cette couleur si jolie n'est pas durable, elle noircit ; mélangée avec le blanc de zinc, elle noircit moins vite qu'avec le blanc d'argent, mais elle s'altère encore et il est préférable de faire soi-même un ton tout semblable avec du jaune de zinc et du blanc de zinc. Nous ne la plaçons donc sur la palette que pour servir de modèle du ton.

A défaut de jaune de zinc, on emploiera du jaune de cadmium clair (n° 1) ou du jaune de chrome (n° 1). Les jaunes de cadmium sont de trois nuances n°s 1, 2, 3. Ces jaunes sont plus fixes que les chromes quand on est bien certain qu'on emploie du cadmium, mais à quoi peut-on s'en assurer ? — Il paraît même, au dire de quelques chimistes distingués que le chrome vendu dans le commerce n'est pas davantage du chrome que le cadmium n'est réellement du cadmium malgré le prix élevé auquel il se vend.

Un de ces savants m'a assuré que les marchands de couleurs, remplacent le chrome par de la baryte dont le prix de revient est moins

élevé et il a ajouté que nous étions très heureusement servis en cette circonstance, attendu que la baryte est un excellent produit qui ne noircit pas. Or, que conclure ? Faut-il acheter du chrome réputé mauvais à tort, puisque n'étant pas du chrome, mais de la baryte, il reste inoffensif? Ou bien, faut-il acheter du cadmium qui ne changerait pas, s'il était du cadmium ?

Voilà une question que je ne me charge pas de résoudre et qui prouve une fois de plus, combien les anciens peintres avaient raison de préparer eux-mêmes leurs couleurs. Mais la vie fièvreuse que nous menons, peut-elle permettre d'être chimiste, broyeur de couleurs et peintres ? L'artiste qui voudra préparer lui-même ses produits trouvera-t-il le temps de peindre !

Je signale toutes ces questions sans en chercher la solution.

Il convient donc de n'employer que du blanc de zinc avec les chromes comme avec les soi-disant cadmium; par ce moyen on aura quelque garantie de durée dans la fraîcheur des tons jaunes.

Le jaune indien. — Le jaune indien est bon ; il fait de jolis tons verts, étant ajouté aux bleus de cobalt, d'outremer ou de Prusse. Ce dernier surtout est d'une puissance de coloration très grande. Quoi qu'il en soit, je crois qu'il sera prudent de ne pas l'employer ainsi. Les effets du bleu de Prusse sont terribles, et il est préférable de bannir cette couleur de la palette, quand on n'a pas une très grande habitude de peindre. Le jaune indien peut en outre se mêler sans danger au blanc d'argent.

Pour terminer, nous dirons que les *glacis* faits avec le jaune indien sont transparents, que des glacis verts composés de ce jaune et de bleu de Prusse sont très beaux, mais, d'une manière générale, il ne faut recourir aux glacis qu'à la dernière extrémité, attendu que la quantité d'huile qu'on est obligé d'employer, les fait toujours noircir.

L'ocre jaune. — Cette ocre est une couleur très utile, très fixe, et son prix modique est une raison de plus, pour la recommander.

La terre de Sienne naturelle (ou non brûlée). — Cette terre a un très joli ton et se prête à tous les mélanges et glacis. Elle s'emploie plus généralement dans les tons foncés, les verts, les bruns, etc... Quoiqu'elle ne soit pas exempte du défaut de noircir, elle est recommandable.

La laque jaune de Gaude. — Quoique cette couleur ne fasse pas partie de notre palette, nous pensons qu'on peut l'employer dans certains cas, notamment pour peindre des fleurs. On obtient avec la laque de Gaude et du blanc d'argent des tons d'une finesse particulière et

impossibles à produire avec d'autres jaunes. Nous en reparlerons dans la composition de la palette du peintre de fleurs, palette toute spéciale qui sera décrite à la partie concernant les fleurs.

La laque jaune dorée. — Cette laque, à peu près semblable à la laque jaune de Gaude, peut être employée pour la remplacer quoiqu'elle ne soit pas du même ton, ainsi qu'il sera utile de s'en convaincre en y ajoutant du blanc de zinc ou du blanc d'argent. Ces deux laques servent aussi à faire des glacis pour foncer et transformer un jaune déjà peint. Elles font aussi de très jolis verts en les mêlant au bleu d'outremer et au bleu de Prusse. Cependant nous ne cesserons de répéter que d'une manière générale, les glacis noircissent et changent rapidement. Telle couleur qui ne change pas, lorsqu'elle est employée en pâte ou en demi-pâte, change et noircit quand on s'en sert en glacis. Les laques jaunes ont en outre l'inconvénient de *bleuir*, et certains tableaux de Corot sont déjà très abîmés, à cause de la laque jaune dont le grand maître abusait quelquefois.

Le bleu de cobalt. — Le bleu de cobalt est une couleur superbe et qui peut, dans certains effets de ciel, être employé pur et par touches pour aider les vibrations, comme nous l'expliquerons en parlant des ciels et du paysage. Le bleu que donne le cobalt mêlé de blanc d'argent forme un ton tout particulier; il est chaud, profond et d'une nuance qu'on ne peut obtenir avec un autre bleu. C'est le bleu indispensable aux paysagistes.

Le bleu d'outremer. — Ce beau bleu foncé sert aussi beaucoup quand on peint des paysages. Quelquefois même, on l'emploie presque pur, en y ajoutant du blanc toutefois, pour peindre certaines parties des ciels; placé à côté d'autres bleus très fins et très harmonieux il donne un bleu un peu froid et violet. Le bleu d'outremer et le jaune indien mêlés ensemble font un très beau vert. Ce bleu fait aussi des glacis très utiles et il est indispensable pour les lointains. Cette couleur a le grand avantage d'être et de conserver fixes les autres couleurs; on l'ajoute dans les mélanges. On a acquis la certitude de ce phénomène, mais, dit Paillot de Montabert :

« De semblables observations ne seraient instructives qu'autant qu'elles seraient soutenues par des raisonnements et des exemples tirés d'opérations chimiques. Nous nous contenterons donc de constater comme un fait certain, que les carnations dans lesquelles les peintres ont employé l'outremer se sont beaucoup mieux conservées que celles où cette couleur n'existe pas. Je veux dire que le vermillon, le blanc de plomb de ces carnations ont subi peu d'altérations, tandis que ces

mêmes matières se sont flétries dans les peintures à l'huile où d'autres bleus ont été employés. »

Il est inutile d'ajouter les démonstrations chimiques dont l'auteur fait suivre ce qu'on vient de lire, cependant nous pensons que ce qu'il dit plus loin est fort intéressant à connaître.

« Quelques observateurs ont cherché à désabuser les peintres des avantages prétendus de cette couleur outremer, qui ne subit jamais l'altération générale et chromatique de tout le tableau et dont la présence dans l'état pur et primitif produit nécessairement une discordance optique et rend, par opposition, sales et flétries toutes les autres teintes. Cette observation n'est pas sans fondement ; aussi par exemple, ne doit-on jamais conseiller d'exécuter une draperie avec cette couleur inaltérable ; mais s'il s'agit des carnations, s'il s'agit des ciels, l'exclusion de l'outremer serait le résultat d'une ridicule prévention ; au reste, on cite des tableaux dans lesquels on a prodigué l'outremer et qui n'en sont pas plus frais pour cela.

« Descamps nomme une confrérie des Pays-Bas, qui paya seize cents florins de Brabant pour l'outremer employé dans six tableaux peints par Van Loo. Ce moyen n'empêcha pas, dit Descamps, ces tableaux de se gâter. On sait, au reste, qu'il est facile de faire prendre pour du véritable outremer, de l'outremer falsifié, aux peintres qui ignorent le moyen de constater la qualité de cette couleur. »

Paillot de Montabert dit ensuite, après de très longues explications sur la manière de produire soi-même le bleu d'outremer, et dont nous épargnerons la fatigue au lecteur, « qu'il vaut mieux employer le meilleur, c'est-à-dire l'outremer le plus cher ». En effet, l'outremer connu dans le commerce sous le nom d'outremer n° 1, fournit beaucoup plus que les autres.

On peut ajouter qu'en cela, comme en beaucoup d'autres choses, le plus cher est encore le meilleur marché.

Le bleu céleste ou cœruleum. — Le bleu céleste plus connu dans le commerce sous le nom de bleu cœruleum est un bleu clair, plus clair et d'un autre ton que le bleu de cobalt. Cette nuance est aussi très utile pour peindre les ciels ; nous en conseillons l'emploi, car il ne noircit pas. M. Poilpot s'en sert presque à l'exclusion des autres bleus pour les ciels de ses panoramas, et il affirme que cette couleur est la plus fixe de tous les bleus.

Nous ne la comprenons pas dans l'énumération des couleurs fondamentales de notre palette, parce qu'elle ne nous semble pas indispensable, mais elle peut en certains cas, être utilisée avec avantage.

Le bleu de Prusse. — Cette couleur n'est pas absolument bannie de

notre palette et nous nous en servons quelquefois, car nous en admirons la beauté et l'incomparable puissance de coloration, mais malgré ce qu'en disent certains auteurs, nous la considérons comme d'un usage dangereux. Elle altère et dévore certains tons dans les mélanges et il est préférable de s'en passer le plus possible en se servant du vert émeraude qui lui est bien supérieur. Nous en reparlerons dans la deuxième partie.

Le vermillon. — Le vermillon est un rouge éclatant que rien ne peut remplacer; il est très solide, étant employé pur, mais il noircit rapidement lorsqu'il est mélangé avec le blanc d'argent ou de plomb. Pour se servir de cette couleur sans danger d'altération, il faut employer le blanc de zinc, quand on veut faire des tons roses avec le vermillon. Il ne faut employer que le vermillon de Chine qui est d'un beau rouge, celui qui a un ton jaune est suspect de mélanges qui lui retirent sa solidité.

La laque de géranium. — Quoique cette superbe couleur ne fasse pas partie de notre palette, nous en parlerons pour les services qu'elle rend aux peintres de fleurs. Cette laque a la propriété de donner des roses d'une coloration inimitable, avec d'autres laques. En glacis, ou en demi-pâte, avec le vermillon, on obtient une puissance de coloration sans égale. On assure qu'elle se décolore à l'air, et que des tons roses obtenus avec cette laque mêlée de blanc d'argent, redeviennent complètement blancs au bout d'un certain temps.

Nos observations personnelles contredisent cette assertion, car nous avons constaté que des fleurs de pavots, peintes avec de la laque de géranium avaient conservé toute leur puissance et tout leur éclat six années après leur exécution. Il est vrai de dire que cette laque avait été employée en pleine pâte avec le blanc d'argent. Ce qu'on affirme au sujet de sa décoloration, s'applique peut-être plus spécialement à son emploi en glacis.

La laque de garance rose. — Cette couleur transparente, comme la gélatine, donne malgré son peu de puissance colorante, de très beaux tons roses, quand on la mêle avec le blanc de zinc ; elle est solide et peut être employée sans crainte de la voir noircir. Elle rend des services pour glacer et remonter des tons trop pâles. Cette couleur convient principalement aux peintres de fleurs, mais elle est fréquemment utilisée pour faire des lointains dans les fonds des tableaux de paysage. Dans les tons de chairs et employée en glacis, elle sert également. Mais nous avons dit ce que nous pensons en général des glacis et de leur peu de durée ; nous n'y reviendrons plus.

La laque ordinaire. — Ce ton rouge de la laque ordinaire est très beau et très utile à tous les genres de peinture. Cette couleur a aussi la vertu de peindre plus que les laques de garance, car ces dernières glacent, même étant employées en dernière pâte, quand on peint sur un dessous clair; tandis que la laque ordinaire couvre même sur un dessous tout blanc.

Cette laque mêlée au bleu d'outremer produit un très beau violet qu'il est utile de composer d'avance, comme il sera dit en temps opportun.

La laque fine et la laque carminée. — Ces laques ont des tons qui varient un peu de la laque ordinaire; elles sont très belles et très colorantes; on peut les avoir sur sa palette; mais nous estimons qu'une de ces trois dernières suffisent. On pourra donc en éliminer deux et garder seulement la laque ordinaire qui est la moins coûteuse.

La laque de garance foncée. — On peut se servir sans aucune crainte de cette belle laque; elle est solide et fixe. Sa coloration particulière nous la fait recommander dans la composition de la palette.

L'ocre rouge. — L'ocre rouge est une terre naturelle calcinée, comme la terre de Sienne brûlée; elle s'obtient en calcinant l'ocre jaune C'est une couleur très belle et très solide, dont on se sert beaucoup pour peindre les tons de chairs. On peut remplacer l'ocre rouge par le rouge de Pouzzoles qui est plus doré, tirant plus sur le jaune et qui convient mieux pour les glacis, mais pour peindre des figures, l'ocre rouge est d'une plus grande utilité.

La terre de Sienne brûlée. — L'emploi de la terre de Sienne brûlée est très recommandable, car cette couleur ne change pas. Elle se prête à tous les usages de la palette et peut être appelée à rendre les mêmes services, soit qu'on veuille peindre en pâte, en demi-pâte, ou en glacis. Son mélange avec le bleu de Prusse donne un très beau vert qui peut servir dans les tons très foncés. Si la terre de Sienne brûlée ne peut être utilisée que rarement, quand on peint des tons de chairs, elle est tout au contraire d'un emploi nécessaire pour peindre les natures mortes et le paysage, ainsi que nous le démontrerons.

Le brun Van Dyck. — Ce brun est une couleur dont on peut aisément se passer, mais néanmoins, il figure sur notre palette pour les quelques services qu'il rend dans les tons neutres, principalement dans les tons gris. Le brun Van Dyck, mêlé au blanc d'argent, produit un ton

gris et chaud très utilisable. Il rend aussi de grands services dans les tons très foncés pour obtenir un noir chaud.

Noir d'ivoire. — Cette couleur est indispensable aux tons foncés qu'elle assourdit ; avec le noir d'ivoire, on fait un joli gris en y ajoutant du blanc d'argent. On fait aussi un ton vert, utile pour peindre le paysage, en faisant un mélange de noir d'ivoire et de jaune de cadmium clair.

Ce noir se prête aussi à des mélanges utiles avec le jaune indien et avec la terre de Sienne naturelle. On remplace le noir d'ivoire par le *noir de pêche*, le *noir de bougie*, le *noir de bouchon* ou de *liège*, pour peindre des tons très foncés, bien qu'ils aient chacun leur ton tout particulier, ainsi qu'il sera aisé de le constater en les essayant l'un après l'autre par un mélange de blanc d'argent. Cette opération qu'il est indispensable de faire souvent, et avec toutes les couleurs, afin de se familiariser avec toutes les ressources dont la palette dispose, montrera que les gris obtenus avec le blanc et les noirs sont très variés. Pour finir, nous conseillons l'emploi du *noir de pêche* pour les tons gris de certains ciels, et pour composer les tons des fonds dans les derniers plans.

Le vert véronèse. — L'éclat particulier du vert véronèse et les gris qu'il permet d'obtenir étant additionnés à d'autres couleurs, le rendent presque d'un emploi indispensable. Mêlé au blanc de zinc et au jaune de cadmium clair, il donne des verts superbes qui servent à rendre l'éclat si vif des prairies ensoleillées. Comme vert clair, dans tous les tons en général, il a son emploi tout désigné. Certains peintres l'emploient beaucoup et s'en trouvent contents ; d'autres le rejettent absolument, le déclarant mauvais. L'expérience personnelle que nous en avons faite, nous engage à le déclarer très utile et d'une solidité suffisante.

Le vert de cobalt. — Le vert de cobalt, dit Paillot de Montabert : « Est une couleur de nouvelle fabrication, et dont le mérite consiste dans son inaltération et dans la facilité de se lier avec beaucoup d'autres couleurs. »

Comme l'auteur a écrit cela de 1829 à 1851, on peut donc affirmer que les anciens peintres ne s'en sont pas servi et on ne peut pas encore constater l'effet des ravages du temps sur le vert de cobalt. Néanmoins, l'usage constant que nous en avons fait, nous permet d'en affirmer la fixité depuis de longues années.

« Cette couleur résulte de la combinaison d'un sel de cobalt avec un peu de fer et d'albumine. On peut voir dans ce produit quelque chose de fort analogue au bleu Thenard mélangé d'un oxyde de fer jaune, qui le fait passer au vert. Le vert de cobalt est une couleur précieuse et fixe qu'on peut employer sans crainte, même dans les carnations. »

Le vert émeraude. — Le grand peintre Corot conseillait uniquement le vert émeraude sur la palette de ses élèves, ayant lui-même écarté tous les autres. Voilà qui permettrait de conclure qu'il est inutile d'employer d'autres verts. Mais Corot, qui était bien plus un harmoniste qu'un coloriste, doit-il être obéi à la lettre dans le conseil qu'il nous donne ? Les tons gris verts affectionnés par le maître étaient certainement d'une finesse très grande, mais ne peut-on affirmer, malgré le profond respect que nous professons pour son œuvre géniale, que ces verts lui étaient personnels, attendu qu'il a peint presque constamment l'heure grise et fine, où les verts du paysage sont atténués, simplifiés, noyés, pour ainsi dire, dans les vapeurs humides de l'ambiance matinale qu'il chérissait.

On sait que Corot ne peignait que de grand matin, qu'il se reposait dans la journée et ne reprenait la palette que le soir. Or, le soir éteint aussi les tons du paysage qui se trouvent enveloppés dans des brumes violettes et bleues. Il était donc facile, au grand paysagiste, de se passer de tous les tons verts possibles, ayant le vert émeraude à sa disposition, puisque à cette heure, tout devient neutre, et que les couleurs ne sont plus que relatives, que le ton lui-même importe peu, si les valeurs ont été justement observées. Chacun sait d'ailleurs que la recherche de la justesse des valeurs était la grande préoccupation de cet homme de génie.

Quoi qu'il en soit, et malgré notre respect pour les conseils de Corot, nous pouvons recommander l'emploi des verts cités plus haut, quand on fera des études où il se présentera une grande variété de tons verts, comme dans un sous-bois au soleil. Nous reviendrons sur ce conseil.

Avant de terminer ces considérations sur les couleurs fondamentales de la palette, nous pensons qu'il est utile d'attirer l'attention des jeunes artistes sur certaines préventions.

Quoique les conseils qui viennent d'être donnés soient le résultat d'une expérience personnelle de plus de trente années de pratique, nous n'avons pas la prétention d'être infaillible ; mais, nous avons tellement observé par nous-même et demandé si souvent à nos maîtres, à nos amis et collègues, si nos observations étaient en concordance avec les leurs, que nous sommes à peu près certain de ce que nous avons avancé. Toutefois, si dans des questions de détails il se trouvait une contradiction au sujet de la fixité de certains tons, il serait bon avant de retrancher telle couleur de la palette, de faire d'autres essais.

Les dessous jouent un très grand rôle dans la peinture ; ils peuvent détruire souvent un très bon tableau, malgré la qualité supérieure des couleurs employées, et on pourrait aussi appliquer sagement cet aphorisme de notre maître Busson à la question qui nous occupe en ce moment, quoiqu'il n'ait été émis qu'en parlant des qualités d'exécution d'un tableau, au point de vue du dessin : *Avec un bon dessous et un mauvais dessus on peut encore faire un tableau passable*

Des dessous préparés trop noirs et avec des gratures de palettes sont tout ce qu'il y a de plus pernicieux. Ils font *craqueler* et *noircir* les tons qui sont ensuite remis dessus en peignant. Des fonds *trop gras* ont le même défaut ; ils font fendiller la peinture nouvelle. Une préparation *trop maigre* sur une autre préparation grasse se fendille en quelques jours. Quant au changement qu'on peut remarquer dans certains tons, avant de se prononcer, il sera nécessaire de tenir compte du *tour de main*. Il est quelquefois prématuré de dire : telle couleur est mauvaise ! attendu qu'une autre expérience, faite par une autre main, pourra modifier la première affirmation. Tout le monde a été en situation de constater que deux élèves de même force, munis des mêmes palettes et des mêmes liquides, ne faisaient pas les mêmes tons, quoique copiant la même chose. Cela est tout naturel, nous dira-t-on ? puisque chacun voit d'une façon particulière. Mais nous avons été aussi, très souvent, à même de constater que deux peintres employant deux mêmes tons semblables et préparés d'avance, n'ayant chacun que ces deux tons sur la palette, et ne pouvant, par conséquent, ajouter d'autres colorations, ne faisaient cependant pas le même ton. Nous avons eu très souvent l'occasion de faire cette remarque en dirigeant l'exécution de toiles panoramiques, où les tons étaient tous composés par nous.

Comment cela peut-il se faire, dira-t-on ?

Cette cause est due, comme je le disais tout à l'heure, *au tour de main* particulier à chacun. La même couleur, employée par deux mains différentes, ne donnera pas le même ton. L'un se servira de beaucoup de liquide et ne peindra pas, *frottera ;* l'autre *peindra en pâte* et couvrira davantage les dessous, ce qui donnera déjà un ton différent. De plus, la pâte de la couleur sera rayée par les soies de la brosse, et comme ces rayures seront faites dans tous les sens, elles accrocheront la lumière en produisant un miroitement, ce qui donnera dans l'ensemble un ton différent de celui qui n'aura été peint que légèrement et en frottis. En pensant que les tons de la palette ne sont pas faits d'avance, quand on peint une étude ou un tableau, comme cela se pratique dans les panoramas et dans les grandes décorations, où plusieurs peintres travaillent une même partie, il sera aisé de se rendre compte des variations qui peuvent se produire.

Si, à ces observations, on ajoute celle de l'imprévu pouvant résulter des dessous plus ou moins bien préparés, on verra qu'il faut réfléchir avant de prononcer un jugement définitif sur la qualité ou le défaut de telle ou telle couleur, puisqu'il arrive souvent que les dessous jouant leur rôle destructeur, font rejeter de la palette une couleur qui, en réalité est très bonne et qu'on est souvent heureux de reprendre après de nouveaux essais.

Pour terminer, nous allons donner des explications sur les tons composés que nous avons jugé indispensables pour la rapidité des progrès.

Ces tons que l'élève saura très vite composer lui-même, selon les besoins de la circonstance, c'est-à-dire, selon ce qu'il aura l'intention de peindre, natures mortes, paysages ou fleurs, etc..., faciliteront les recherches en les simplifiant, ainsi qu'il va être dit.

Les tons composés. — Les vingt et une couleurs fondamentales qui viennent d'être décrites pour la composition d'une palette complète seront encore augmentées dans une grande proportion par les tons composés qui facilitent la rapidité d'exécution d'après nature.

Nous avons, en effet, adopté une palette composée qui varie selon le genre et la nature de ce qu'on veut peindre. La palette du paysagiste, tout en étant la même que celle du peintre de fleurs, quant à sa composition fondamentale, n'est pas, ne peut pas lui être tout à fait semblable, bien qu'elle ait cependant avec elle plus d'analogie qu'avec celle du peintre de genre, du portraitiste, ou du peintre de natures mortes, etc..

Les tons composés que nous avons imaginés, nous ont été suggérés tout d'abord, en considérant la fraîcheur des études peintes au pastel, relativement aux études peintes à l'huile. Nous nous sommes demandé, si, en essayant de composer sur la palette des tons à l'huile par gammes claires, fraîches et dégradées, ainsi que se présentent les boîtes de pastel, quand on les ouvre, on n'obtiendrait pas plus de coloris, plus de fraîcheur et de variété dans les touches et dans l'ensemble d'une étude peinte à l'huile.

Nous en avons fait des essais qui ont été immédiatement si concluants, que nous étions déjà convaincu de l'efficacité de ce moyen, puis, nous l'avons fait essayer aux débutants, et nous avons pu constater les rapides progrès qu'ils ont obtenus, ainsi que la facilité avec laquelle ils composaient eux-mêmes tous les mélanges pour obtenir les tons qu'ils cherchaient à imiter, en essayant de rendre l'effet qu'ils copiaient.

Dans notre carrière de professeur, nous avons été si souvent frappé d'une observation que nous ont adressée presque tous nos élèves, que cette observation n'a pas été étrangère aux recherches dont il vient d'être donné un aperçu. Voici dans sa naïve simplicité, ce qui nous a été répété si souvent : *Moi, Monsieur, ce qui me gêne le plus, c'est le mélange des couleurs.*

En effet, on s'explique facilement l'embarras d'un débutant pour produire des tons clairs, en ne voyant sur la palette que des couleurs relativement foncées. Comment se douter que pour faire un ton violet et très clair, il faudra mêler ensemble du blanc, du bleu et de la laque?

La pâte de la couleur n'est-elle pas aussi une gêne ?

Nous avons observé fréquemment qu'un élève débutant trouvait plus facilement des colorations se rapprochant davantage du ton de l'objet qu'il voulait peindre, quand il cherchait les tons à l'aquarelle.

Ceci prouve donc, que le métier de la peinture à l'eau est plus aisé, et qu'il vient plus logiquement à l'esprit du débutant, d'ajouter du liquide pour éclaircir un ton, que d'y ajouter du blanc, comme cela se pratique dans la peinture à l'huile, car le blanc a l'inconvénient d'épaissir la pâte. Il nous a été également démontré que l'emploi des pastels semblait beaucoup plus facile encore que l'aquarelle et surtout plus simple que la peinture à l'huile.

Nous avons conclu de ces observations, que ce qui semble donner cette préférence aux pastels sur les couleurs à l'huile, c'est que les pastels montrent aux yeux des inhabiles, des tons presque tout faits pour chaque chose qu'on veut peindre, et que la difficulté des colorations étant déjà en partie écartée, le débutant n'a plus guère qu'à s'occuper du dessin et des valeurs. C'est alors que nous avons établi sur notre palette des gammes de tons se rapprochant des colorations que nous voulions obtenir, et, qu'après avoir constaté la grande utilité de ces tons composés, nous les avons recommandés à nos élèves, comme nous le ferons dans la suite, en expliquant la manière de composer la palette d'un peintre de natures mortes, d'un peintre paysagiste, etc...

Avant d'en finir sur ce sujet, il ne serait peut-être pas inutile de citer une certaine analogie entre le procédé qui vient d'être décrit et celui que le grand peintre, le *baron Gros* recommandait à ses élèves ; voici, dit Charles Blanc, en citant M. Delestre auquel il emprunte ces notes dans l'*Histoire des peintres*, ce que le grand artiste enseignait :

« Gros établissait sur sa palette une série de tons composés d'après nature, répondant, dans leur ensemble, au ton général du modèle, et un à un, à chaque teinte d'un plan pris à part. Il avait soin de conserver la fraîcheur de ces teintes en ne déflorant pas les éléments entrant dans leur composition, par l'action trop prolongée du couteau à palette, pour opérer leur mixtion.

« Cette étude et cette disposition préliminaires étant faites, il s'agissait de copier la nature en opposant la couleur dans les limites tracées primitivement par le crayon. Gros établissait d'abord le ton local de sa lumière et, par opposition, l'ombre de la forme ; non pas avec des tons insignifiants, comme un frottis de bitume ou de toute autre teinte de convention, mais avec la teinte juste, portée à une valeur telle que, la toile étant couverte, cette teinte franchement posée, ne perdit rien de sa force. Il passait ensuite de l'un à l'autre de ces extrêmes, en appliquant successivement des demi-teintes intermédiaires juxtaposées. Gros ne manquait jamais de blâmer ceux qui prétendaient aller plus viteet finir davantage en noyant les teintes les unes dans les autres par

le balayage de la brosse et du blaireau. Rien en effet, ne salit plus le coloris que ce procédé mécanique.

« Imitez naïvement ce que vous avez sous les yeux, disait Gros ; cherchez bien le ton sur la nature, et, quand vous avez pu le trouver sur la palette, reportez-le sur la toile, à sa place exacte et sans y revenir. Il vaut mieux, ajoutait-il, regarder dix fois le modèle et ne toucher qu'une fois la toile avec la brosse. »

« La plupart du temps, on se hâte de jeter au hasard une teinte sur la toile, avant d'en avoir calculé la valeur relative et la position. L'on recommence ainsi jusqu'à ce que l'œil soit satisfait; mais avec ces tentatives multiples, on fatigue l'organe de la vue; on perd beaucoup de temps, et on altère la peinture par cet entassement de tons faux et fatigués.

« Il était bien entendu que le maître ne disait pas d'aller jusqu'au point d'étiqueter des échantillons de couleurs et de faire une marqueterie incohérente, mais de contenter l'œil par des séries de teintes chromatiques dont la réunion put former un ton local simple et vrai.

« Cette méthode, indiquée par la nature même, explique la rapidité d'exécution du grand coloriste, posant et laissant le ton, sauf à lui donner plus de consistance avec des glacis transparents. »

Nous terminerons donc, sur cette instructive citation, les conseils que nous croyons indispensables à tous ceux qui veulent apprendre à peindre, en nous excusant d'avoir peut-être abusé de la patience du lecteur, en insistant sur bien des puérilités. Les débutants ont tant de choses à apprendre et à retenir qu'il nous a paru nécessaire de dire, même les choses élémentaires, pour qu'aucun détail en leur échappant ne les arrête, et ne leur retire la compréhension des choses nécessaires.

Quoique beaucoup de choses dites dans cette première partie *l'Outillage* eussent été en réalité plus à leur place dans les parties qui vont suivre, puisqu'elles ne traiteront absolument que de la pratique du métier, avant de commencer nos démonstrations, il nous a paru utile d'y placer quelques appréciations sur la peinture à l'huile et sur les dangers d'employer certains produits.

Nous n'avons pas voulu affirmer que la manière, les procédés, les couleurs, les vernis et les liquides que nous recommandons soient au-dessus de toute discussion; nous déclarons tout simplement que ce sont ceux qui nous semblent les plus recommandables.

Et, si nous n'avons pas toute la compétence voulue pour traiter les questions qui relèvent directement de la chimie, nous avons à défaut une longue expérience qui nous fait un devoir de ne pas passer sous silence des remarques qui peuvent rendre de grands services, en évitant des tâtonnements à tous ceux qui cherchent.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
Appui-main	7
Atelier du peintre	34
Atelier ordinaire	35
Bleu céleste ou cœruleum	62
Bleu de cobalt	61
Bleu d'outremer	61
Bleu de Prusse	62
Boîte à pouce	3
Boîte d'atelier	18
Boîte de campagne	3
Bordure et cadre d'un tableau	48
Bordure provisoire	49
Brosses	3
Brun Van Dyck	64
Chambre claire	24
Chambre noire	33
Châssis à clés	44
Chevalet à contrepoids	12
Chevalet de campagne	10
Chevalet mécanique	9
Chevalet ordinaire	9
Compas de réduction	30
Couleurs qui composent la palette	59
Couteau à palette droit	5
Couteau-truelle	5
Dévernissage d'un tableau	56
Différentes manières d'éclairer le modèle	36
Dorure au cuivre en feuilles	50
Echelles	14
Filtrage des huiles et essences	54
Godets	7
Grattoir	6
Greniers, galetas	37
Hémérographe	29
Huiles employées pour peindre	53

	Pages.
Jaune de Naples vert	59
Jaune indien	60
Jaune (l'ocre)	60
Lampe et ses réflecteurs	41
Laque de garance foncée	64
Laque de garance rose	63
Laque de géranium	63
Laque fine et carminée	64
Laque jaune de Gaude	60
Laque jaune dorée	61
Laque ordinaire	64
Mannequins articulés	22
Maquettes en bois	22
Miroirs	30
Miroir noir	32
Nettoyage de la palette	46
Nettoyage et conservation des outils	45
Noir d'ivoire	65
Palette	1
Parasol	15
Paravents	41
Peinture des murs de l'atelier	36
Pieds à coulisses en cuivre	11
Pieds chevalets	15
Pinceaux	5
Pincelier	8
Pique	16
Plastiline	42
Poêle	38
Porte-cartons	23
Porte-manteaux	43
Porte-panneaux	18
Porte-toiles	16
Récipient aux liquides	20
Réparation des toiles crevées	46-47
Rouge (l'ocre)	64

	Pages.
Sac	16
Selles de sculpteurs	41
Siccatif de Harlem	55
Siège de campagne	13
Sièges	39
Tables	39
Table à modèle	20
Table sur pieds à coulisses	28
Terre de Sienne brûlée	64
Terre de Sienne naturelle	60
Toiles, panneaux, cartons, etc.	43
Tons composés	68
Vermillon	63
Vernis à retoucher	55
Vernis définitifs	55
Vert de cobalt	65
Vert émeraude	66
Vert véronèse	65

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY SUCC^r

COURS COMPLET

DE PEINTURE A L'HUILE

NATURES MORTES

Natures mortes. — Il n'entre pas dans le cadre de cet ouvrage de rechercher les origines de la peinture à l'huile et de discuter avec tous les auteurs qui se sont occupés de cet art, si l'invention de ce procédé est due aux frères Van Eyck, peintres flamands; ou bien si Jean Van Eyck a tout simplement eu l'idée de cuire l'huile, qu'on employait non cuite pour l'emploi des couleurs.

Selon Paillot de Montabert, Jean Van Eyck, dit Jean de Bruges, n'est pas, comme l'ont dit et répété tous les auteurs qui se sont occupés de la peinture et des peintres, l'inventeur de la peinture à l'huile, il n'aurait fait que la perfectionner. « Mais, ajoute-t-il, si le secret de Jean de Bruges n'eût consisté que dans le mélange pur et simple des couleurs avec l'huile de lin ou de noix, Antonello de Messine ne se fût pas donné la peine de faire un long voyage jusqu'en Flandre, ni plusieurs démarches astucieuses pour surprendre ce secret à Van Eyck. Aujourd'hui, le premier venu peut peindre à l'huile, s'il sait seulement qu'avec certaines couleurs il faut mêler de l'huile cuite, afin qu'elle sèche; mais il peindra mal et aura besoin de leçons s'il ne sait pas qu'il faut des teintes glutineuses qui restent diaphanes dans l'état sec, etc... et que l'addition des résines contribue à cet effet. Ce n'est pas le temps seulement qui a procuré, ainsi qu'on l'a dit, cette diaphanéité et cet émaillé qui distinguent les ouvrages de Jean Van Eyck, ainsi que cette dureté et ce poli qui firent de ses tableaux, comme des espèces d'émaux, presque indestructibles, c'est l'emploi ingénieux de certaines substances. Tel est le mérite de cet artiste comme novateur. »

Il est nécessaire, à tous ceux qui veulent pratiquer l'art de peindre, de se renseigner sur la technique de cet art au point de vue chimique, et il devient indispensable aux jeunes peintres de connaître à fond les

procédés par lesquels on prépare les couleurs. Il serait même préférable de revenir aux anciens usages et de préparer soi-même ses produits, afin de savoir exactement ce qui entre dans leur composition. On reviendra certainement à cette méthode, car il est incompréhensible qu'on puisse ne pas s'émouvoir davantage en constatant les ravages du temps sur les chefs-d'œuvre modernes. Il ne restera rien de l'École française qui a cependant produit tant de belles choses depuis 1830 jusqu'à nos jours. Tout ce qui a été peint pendant ces cinquante dernières années, est destiné à une destruction irrémédiable.

Tout d'abord, il faut se méfier des huiles et des siccatifs, ce sont les rongeurs de la peinture. Il faudrait pouvoir peindre sans liquide, car ce qu'il y a de plus mauvais dans la peinture à l'huile, c'est l'huile. L'huile est à la peinture, ce que l'hyposulfite est à la photographie. Pour bien peindre, d'une façon durable s'entend, il ne faudrait pas employer l'huile ; aussi tous les peintres modernes cherchent-ils la solution de ce grand problème. C'est ce qui a fait éclore tant de procédés nouveaux dont la peinture mate sur toile absorbante est un des meilleurs quoiqu'il ait l'inconvénient de manquer de transparence dans les ombres et qu'il ne soit réellement pratique que pour des tableaux de plein air. Voici ce que dit Paillot de Montabert au sujet des procédés de la peinture à l'huile : « Le grand inconvénient attaché au procédé de la peinture à l'huile, c'est que l'huile qui sert à liquéfier et à fixer les couleurs, s'assourdit et s'obscurcit avec le temps, en sorte qu'elle ternit, flétrit et même noircit les matières colorantes qui lui sont confiées. En effet, les bruns, opposés par glacis, deviennent quelquefois absolument noirs, à raison de la carbonisation de l'huile qui a été appliquée par plusieurs couches assez fluides sur ces parties brunes du tableau. Un autre inconvénient de ce procédé, c'est que les couleurs manquent de transparence, parce que l'huile, parvenue à son état solide et concret, ne forme pas un gluten suffisamment translucide, capable de faire valoir les couleurs et d'exprimer les effets aériens par l'effet de l'absorption des rayons du jour à travers ce gluten. Voici un exposé succinct du caractère chimique de la peinture à l'huile :

« L'huile est un composé d'hydrogène et de carbone ; sa tendance naturelle à se combiner avec l'oxygène de l'atmosphère et à absorber la lumière, lui fait subir une combustion lente et presque imperceptible, qui ne diffère essentiellement de l'effet ordinaire du feu que par le temps que cette combustion exige. Les résultats de cet effet chimique sont de plusieurs degrés. Le premier résultat de cette absorption est une résine plus ou moins noire. Successivement elle perd son hydrogène, qui forme une combinaison nouvelle, et, par suite, elle perd son oxygène qui se réunit au carbone. C'est cette couche très fine de carbone qui noircit à la longue les plus beaux tableaux à l'huile. En pous-

sant plus loin cette analyse, on observe le second degré de combustion qui est le carbone même, lequel, étant toujours frappé par l'air et par la lumière, attire l'oxygène de l'atmosphère, forme de l'acide carbonique et s'en dégage ensuite à l'extérieur, ce qui donne aux tableaux cette apparence poudreuse que l'on aperçoit quelquefois.

« Après avoir considéré les effets qui résultent de l'influence réciproque de l'air et de l'huile, il faut examiner quelles sont les combinaisons de l'huile avec les couleurs qu'elle enveloppe.

« Les cendres ou chaux métalliques, employées dans la peinture, ne sont que des métaux plus ou moins oxygénés. Pendant la combustion dont nous parlons, l'huile leur enlève une partie de leur oxygène et la substance reprend sa couleur naturelle et son ancien caractère métallique. Les oxydes de plomb, de fer surtout, se désoxydent par le simple contact de la lumière, et prennent différentes teintes noirâtres, etc., etc.

« De ces principes incontestables, il résulte qu'on ne peut espérer qu'un effet passager et trompeur de l'emploi de l'huile dans les couleurs des tableaux. Ainsi, puisqu'elle est la cause constante et permanente de l'obscurcissement des couleurs mêlées avec elle, quelque addition que l'on fasse d'autres substances qu'on regarde comme conservatrices ou neutralisantes, et telle combinaison de superposition que l'on imagine, l'huile tendra toujours à se carboniser par son contact avec l'atmosphère, avec la lumière même et avec les substances colorées qu'elle enveloppe. »

Voilà le procès de la peinture à l'huile, jugé et sans appel possible, car tous les chimistes concluront de même que l'auteur cité plus haut. Mais de là à insinuer que l'on abandonne la peinture à l'huile pour revenir à la peinture à l'œuf des anciens, ou bien à l'encaustique ou à la peinture à la gomme, il y a loin; même s'il était prouvé que les anciens procédés se conservaient mieux, ce n'est pas suffisant pour qu'on renonce à la peinture à l'huile qui a fait concevoir tant de chefs-d'œuvre admirés depuis des siècles. Mais Paillot de Montabert a raison de nous montrer le côté défectueux d'un procédé qui serait parfait sans cet inconvénient.

Connaissant le péril, l'artiste s'efforcera de l'éviter, et quant à ceux qui ne recherchent dans la peinture qu'une distraction, comme la pêche ou la chasse, il importe peu qu'ils emploient ceci ou cela et que leurs productions noircissent plus ou moins quand elles seront reléguées dans les greniers de leurs héritiers.

Considérations sur les différents genres de peinture. — Tous les genres sont également beaux et tous les sujets peuvent émouvoir le spectateur, s'ils sont bien rendus.

Le *bien rendu* ne consiste pas uniquement dans une exécution parfaite, l'*exécution* n'est même que secondaire, et l'artiste peut impressionner très vivement, même s'il est inhabile, pourvu qu'il soit convaincu, sincère, consciencieux, et qu'il mette toute son âme au service de son art. Daubigny, le fin et délicat paysagiste, nous disait souvent : « On ne peint pas avec la main, on peint avec son cœur ! »

Ce que nous avançons est tellement vrai, que chacun sait combien les esquisses des maîtres, et souvent celles des amateurs, sont intéressantes. Ces esquisses inachevées se nomment en terme d'atelier des *pochades;* elles sont la première manifestation de la pensée de l'artiste qui cherche à fixer son rêve.

Le vague des indications a un charme infini pour les dilettantes dont l'imagination aime à compléter ce que l'artiste a omis, faute de temps ou de science.

Le public, en général, aime les tableaux de genre, les tableaux épisodiques, les tableaux de bataille. Il s'attache avant tout au sujet, et comment pourrait-il en être autrement? Son éducation artistique n'étant pas même commencée, il ne s'attache qu'à ce qui l'amuse, par l'*effet* ou l'étrangeté. Le précieux aussi l'intéresse vivement; ce petit côté de l'art qu'il nomme le fini, le séduit plus que tout. Pour lui, la meilleure peinture serait celle où il pourrait compter les cheveux d'un personnage et distinguer la trame de l'étoffe dont il est habillé. Il n'y a rien à dire à cela ; tous ceux qui s'occupent d'art ont commencé par cette erreur dont leur bon goût, la fréquentation des artistes, les visites aux expositions, dans les musées et les critiques savantes qu'ils ont lues, les ont vite détournés.

L'école moderne a dû longtemps lutter pour faire admettre qu'il faut peindre ce qu'on *voit* et non ce qu'on *sait être*, tant l'art de peindre était autrefois conventionnel. Ce fut une véritable révolution quand un maître osa montrer la roue d'une voiture en marche, en indiquant seulement un ton général sans détailler nettement chacun des rayons de la roue, invisibles d'ailleurs dans le mouvement rapide.

Les Natures mortes, *le Genre*, *les Portraits*, voire même *les Fleurs* et *les Animaux*, sont des tableaux préférés pour les raisons qu'on vient de lire. *Le Paysage* et *les Marines* sont des tableaux moins captivants pour les masses. Ils ont leur public presque spécial.

Voici une anecdote qui expliquera ce que nous venons de dire : Un jour que nous proposions à un marchand de tableaux, une petite toile, représentant un effet de crépuscule par une pluie d'hiver (Paysage des environs de Paris), il nous répondit :

« C'est très bien peint, mon ami, et très vrai d'impression, mais comment voulez-vous que je fasse acheter ceci à mes bourgeois, ils n'y comprendront rien ! A cette heure-là et par un effet semblable, ils sont

tous à table ou pelotonnés au coin de leur feu, ils n'ont jamais observé ce moment de la journée, ou s'ils l'ont fait, comme c'est bien malgré eux, ils s'écrieront : Quel vilain temps! on ne mettrait pas un chien à la porte, brrrr... Qu'il fait humide et froid, je ne voudrais pas avoir cela chez moi pour rien ! »

Et ils ont raison ces ignorants; leur répulsion même est un éloge involontaire.

Cette classe du public dont nous vous entretenons, est plus nombreuse qu'on ne pense, et si elle aime quelquefois le paysage, c'est bien *le* paysage et non *les* paysages!

Il lui faut un certain genre, toujours le même, composé et peint de la même façon, représentant la même heure et le même effet; tous les autres lui déplaisent.

Quand on pense à l'énergie qu'il a fallu aux maîtres modernes, Corot, Daubigny et Courbet, pour se faire admettre par de tels ennemis, on est pénétré d'admiration pour leur persévérance autant que pour leur immense talent.

En résumé, nous le répétons, tout genre peut atteindre au beau et même au sublime, s'il est traité avec art. Le grand peintre Millet l'a dit avec son incontestable autorité :

« Qui donc pourrait affirmer que dans certain effet et certain milieu, une pomme de terre est inférieure à une orange? »

Considérations sur l'art de peindre les Natures mortes. — Quoique la Nature morte ne tienne pas la première place dans l'art de la peinture, nous commençons nos conseils par ce genre que nous recommandons vivement aux commençants. Tous doivent peindre des Natures mortes; c'est indispensable pour apprendre à exécuter, quel que soit le genre auquel on désire se consacrer exclusivement dans l'avenir.

La qualité indispensable dans la peinture des Natures mortes, c'est l'exécution franche, hardie, brillante et facile; elle ne s'obtient qu'avec une grande pratique.

Certains grands peintres s'y sont spécialisés, et ont laissé des chefs-d'œuvre. Parmi les plus illustres, nous citerons d'abord Chardin, le célèbre peintre français, qui vécut de 1699 à 1779, et dont le musée du Louvre possède quelques beaux tableaux. Chardin a apporté dans l'art de peindre les Natures mortes, une manière toute nouvelle et une personnalité incontestable. Il a osé simplifier ce qu'il voyait, résumant et synthétisant les détails pour ne se préoccuper que de l'ensemble. Aussi ses tableaux ont-ils cette enveloppe, ce relief, cet aspect de vérité, dont la peinture moderne a tant profité.

Un des premiers, Chardin, a compris l'air ambiant; il circule dans ses toiles une atmosphère qui fait illusion; il semble qu'on peut passer

la main entre les objets qu'il nous montre et le fond qui les entoure.

Nous reviendrons sur ce sujet quand nous ferons des comparaisons pour nos démonstrations.

Un peintre de Natures mortes d'un grand talent, qui fut contemporain de Chardin et dut s'en inspirer sans le copier, c'est Roland de la Porte (né en 1661, mort en 1743) qui débuta par faire des animaux, et qui, ayant obtenu du succès en peignant des Natures mortes, s'y consacra définitivement.

Une de ses plus belles œuvres, exposée au Louvre, est une Nature morte, composée supérieurement : Un vase de lapis d'une très belle exécution et aussi un cahier de musique dont la facture étonne, aussi bien qu'une feuille de papier à musique, enroulée avec tant de vérité que le critique le plus exigeant, reste confondu et ne peut qu'admirer. La cornemuse d'ivoire et les autres accessoires sont aussi merveilleusement traités. Malgré tout le talent déployé dans cette œuvre, où le pittoresque le dispute à l'effet et où l'exécution a atteint le summum du brio, les yeux admirent sans que l'âme soit prise.

L'étonnante facilité de l'ouvrier ne place cependant cet artiste qu'en seconde ligne dans la hiérarchie des peintres de Natures mortes de cette époque dont Chardin est le maître inimitable.

Il faut beaucoup d'études et une connaissance approfondie de la peinture pour comprendre l'art de Chardin.

Nous ne voulons pas entreprendre ici une œuvre de comparaison sur différentes écoles, ni assigner des places à chaque artiste; cependant il nous a paru indispensable au cadre que nous nous sommes tracé, de dire comment et pourquoi tel peintre a été supérieur à tel autre.

Comme il a été dit au commencement de ce chapitre, l'exécution est la qualité principale, celle à laquelle on s'attache d'abord dans l'art de peindre des Natures mortes. Cette qualité, au point de vue de l'art pur, n'est cependant que secondaire; ce qui doit tout primer, c'est le sentiment et la poésie, l'exécution vient ensuite.

Chardin excelle dans l'art d'*envelopper* les objets qu'il peint; sa peinture est simple et son exécution passe presque inaperçue; on est pris tout entier par le charme exquis qui se dégage de ses œuvres dont on voit l'ensemble, avant de voir les détails, et ce n'est qu'après avoir éprouvé un sentiment de bien-être qui réjouit les yeux qu'on se demande à soi-même : Pourquoi est-ce beau ? — Alors on examine de plus près pour juger de l'exécution, et l'on ne peut en trouver le secret, tant elle est dissimulée et subordonnée à l'ensemble.

Pour les profanes, Chardin est bien inférieur à Roland de la Porte qui est un exécutant brillant, un virtuose subtil, mais pour les délicats, les dilettantes, cet art, tout d'exécution, est aux antipodes des régions

supérieures où plane l'art de Chardin qui poétise les objets les plus communs, des pots, des casseroles ou des oignons.

Parmi les peintres modernes qui ont poussé l'art de peindre des Natures mortes aux dernières limites de la perfection, nous citerons d'abord : Philippe Rousseau et Vollon, morts tout récemment, puis Desgoffe. Nous pourrions citer encore nombre d'artistes de talent en ce genre, mais nous ne voulons parler que de ceux qui ont une note personnelle et sont en leur genre, des chefs d'école.

Philippe Rousseau a été un artiste de grand talent, il a peint des panneaux décoratifs, représentant des fables de La Fontaine où les animaux et les Natures mortes sont admirablement rendus.

Les animaux, surtout les oiseaux et les singes, ont été peints superbement par cet artiste. Tous les connaisseurs d'art ont admiré « l'*Alchimiste* », cette étonnante composition qui représente un singe, en train de souffler le feu et qui fait éclater une cornue.

Il a fait aussi des tableaux de fleurs admirables de ton et d'arrangement; enfin, il fut un grand maître dans le genre des Natures mortes, auquel il se consacra principalement.

Sa facture souple, large, simple, riche de ton, bien portante et honnête, se rapproche de celle de Chardin, sans la copier, et si son œuvre possédait la poésie et le superbe agencement de lignes qui caractérisent si bien le maître Chardin, on peut affirmer que Philippe Rousseau l'aurait égalé.

Parmi le nombre considérable de tableaux de Natures mortes, peints par ce maître moderne, il en existe un très connu qui représente et symbolise les *Confitures*. Sur une table de cuisine se trouvent disposés tous les objets indispensables à la confection de ce délicieux dessert; tout y est peint supérieurement, les pots, les balances, les prunes surtout, le pain de sucre enveloppé de papier bleu, dont la note blanche est si juste de ton et de valeur.

On pourrait dire que Rousseau a été le peintre des tons blancs, tant il y a excellé.

Aucun peintre n'a rendu comme lui les différentes colorations des blancs; c'était là une étude qui intéressait particulièrement ce maître. Il a peint très souvent des Natures mortes composées entièrement d'objets blancs : papier, linge, porcelaine, verres, vases d'argent remplis de morceaux de glace, fromages blancs, etc.

Parmi les peintres modernes, Antoine Vollon est un artiste de premier ordre et un exécutant hors ligne : ce jongleur extraordinaire se joue des plus grandes difficultés et aborde avec un égal succès : les Paysages, les Marines, les Figures et les Natures mortes. Il est principalement connu pour ce dernier genre, auquel il doit ses premiers succès.

Le tableau d'armures et de curiosités, qu'il exposa au salon de 1868, le plaça au premier rang des peintres de Natures mortes. Ce tableau, actuellement au musée du Luxembourg, doit être consulté par tous ceux qui se consacrent à la peinture. Cette superbe toile leur enseignera mieux qu'aucune description toutes les qualités qu'il faut s'efforcer d'acquérir, composition, exécution, dessin.

Vollon, ce maître incontesté, doit sa grande facilité d'exécution à une science très approfondie du dessin et des *valeurs*, jointe à un sentiment très délicat de la couleur. Ce n'est pas, à proprement parler, un coloriste, c'est un harmoniste fin et distingué. Son exécution est brillante, étincelante même. Aussi, pour y parvenir, ses procédés sont-ils multiples ; il ne dédaigne rien de ce qui peut l'aider à rendre le tissu de l'objet qu'il peint, se servant alternativement pour son travail, de pinceaux, de brosses, de couteaux, employant même le doigt tout simplement ou la paume de la main, et tout cela avec une virtuosité et un art qui rendent le procédé invisible. S'il peint un chaudron de cuivre, il en montre l'aspect brillant, dur, poli; on a presque la tentation de frapper dessus, tant il semble bien un objet résistant, nous pourrions même dire, sonore; si c'est un poisson, il sait en faire valoir les aspects différents; sa facture nous fait saisir d'un coup d'œil les parties fermes, comme le dos, les ouïes, etc. Les parties molles, comme le ventre, les nageoires, sont peintes d'une manière différente, qui donne bien l'apparence d'une chose flasque. On devine, que sans peine, on pourrait y enfoncer le doigt.

Quel que soit l'objet, choisi par Vollon, fut-ce le plus commun, il le peint avec tant d'art et de suprême distinction qu'il le rend aimable et distingué. C'est encore une des rares qualités de ce maître qui les possède presque toutes au même degré, et comptera un jour parmi les plus grands de notre époque.

Avant de commencer nos conseils sur la manière de peindre les Natures mortes, nous voulons encore citer un artiste de ce genre, bien qu'il ne vienne qu'après Vollon, et même après bien d'autres moins célèbres. Nous ne pouvons passer sous silence cet ouvrier remarquable, dont l'exécution extraordinaire est la principale qualité. Desgoffe (Blaise - Alexandre) peint spécialement, comme Natures mortes, les objets précieux qui composent les collections du Louvre, tels que : buires, aiguières, armures, coupes, camées, pierreries, etc.

L'exécution est pour Desgoffe la qualité essentielle ; il s'y complaît, s'y absorbe entièrement. Son talent ne manque certainement pas de distinction, le ton de ses œuvres est souvent délicat et le dessin toujours correct, mais cet art tout d'exécution, devient parfois secondaire, car il semble sans émotion.

La volonté de tout montrer dans les objets qu'il représente entraîne

souvent cet artiste à dépasser le but et à perdre de vue les qualités primordiales d'un tableau bien conçu.

L'objet en lui-même est toujours bien exécuté, mais l'ensemble manque de *tenue*, d'enveloppe et de parties sacrifiées, aussi malgré un réel talent, le tableau est-il souvent peu agréable à regarder parce que l'imagination ne peut s'y donner libre cours.

Nous aurons l'occasion de dire dans un chapitre spécial, comment l'exécution doit être comprise, et pourquoi l'imitation n'est pas le but unique que l'artiste doit viser, mais simplement un moyen qui lui sert à traduire sa pensée.

Il y a encore un artiste de beaucoup de talent, dont nous croyons utile de parler ici, quoique le genre où il semble se spécialiser et l'importance qu'il donne à ses figures ne le désigne pas absolument pour être classé parmi les peintres de Natures mortes. Néanmoins nous le classerons momentanément parmi ces derniers, où on peut dire qu'il occupe une des premières places. C'est de Joseph Bail que nous voulons parler. Bail a depuis longtemps déjà gagné tous ses grades, en nous montrant particulièrement des chaudrons et des objets en cuivre d'une intensité de lumière telle, qu'on a la sensation de voir du métal et qu'on oublie la peinture devant cette extraordinaire exécution.

Il nous a paru intéressant de demander à ce savant et obligeant confrère quelle était, selon lui, la meilleure manière de diriger ses études pour un jeune artiste qui cherche encore sa voie. Voici la lettre qu'il nous a adressée en réponse à cette question :

« Monsieur et cher confrère,

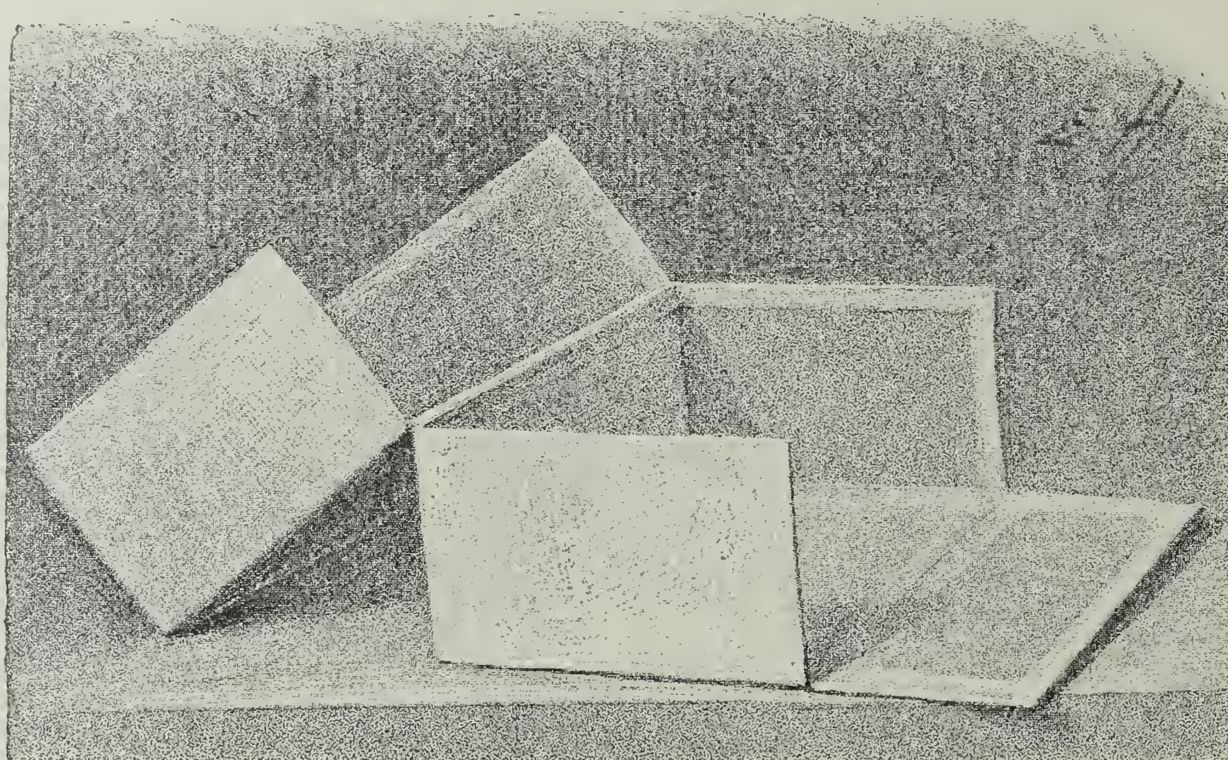
« C'est avec grand plaisir, mais non sans être un peu embarrassé que je réponds à votre demande de m'expliquer sur la meilleure manière de diriger ses études, pour un jeune artiste qui cherche encore sa voie.

« Pour moi, l'on cherche et l'on doit chercher à étudier toute sa vie. Mais cependant je pense que l'on doit surtout s'inspirer de la nature, quel que soit le genre que l'on fasse, sans en être l'esclave et en l'interprétant avec son sentiment, mais ne jamais se croire assez fort pour se passer d'elle. Par exemple, vous pouvez faire un chaudron de cuivre vingt fois de suite, si vous l'avez devant les yeux vous le ferez de vingt manières différentes, car toujours vous y découvrirez du nouveau. Mais si vous le faites, en vous croyant assez fort pour vous passer de la nature, vous en ferez une chose sans intérêt, comme vous feriez votre signature, c'est-à-dire toujours la même chose.

« Mais je crois que le meilleur principe, c'est d'avoir la passion de son métier, observer, travailler beaucoup et aller souvent dans les musées. »

On voit par la lecture de cette lettre que l'exécution ne doit préoccuper l'artiste que dans la mesure où elle lui sert pour traduire ce qu'il ressent devant la nature, mais qu'il faut toujours qu'il ait recours à elle pour trouver l'inspiration. Avoir toujours la nature pour guide ne veut pas dire la copier servilement, comme un certain élève de Corot, qui, en copiant un dessin de son maître, avait été si consciencieux, qu'il avait imité une tache d'huile. Le grand paysagiste lui fit observer : *que quand il copierait la nature, il la verrait sans tache.*

Avant de commencer nos démonstrations sur la manière de peindre un livre d'après nature, nous prévenons le lecteur que cette étude étant



Etude d'objets carrés.

déjà un peu difficile pour les personnes qui n'ont jamais essayé de peindre, il lui sera utile lorsqu'il aura lu nos démonstrations de s'appliquer à copier les quatre planches que nous donnerons en suivant nos recommandations sur l'emploi des couleurs.

Ce n'est qu'après s'être familiarisé avec les couleurs et les outils par cette copie préalable que les élèves placeront eux-mêmes, sur une table, un livre à peu près semblable à celui qui est représenté par nos chromolithographies et qu'ils travailleront d'après nature, en relisant les descriptions qui vont suivre, chaque fois qu'ils se trouveront arrêtés par une difficulté ou par un manque de mémoire.

Choix des objets qu'il est préférable de peindre au début. — Lorsqu'on veut apprendre à peindre, il est de toute nécessité pour les com-

mençants de choisir des objets de formes droites, carrées ou rectangulaires, tels que : livres, boîtes, cartonnages, etc.

Ce choix a pour but de familiariser l'élève avec la perspective des lignes fuyantes qui lui apprendront à donner du relief aux objets.

Après quelques études de ce genre, on devra continuer par des objets de formes rondes dont la perspective est plus difficile à exprimer comme



Etude d'objets ronds.

la forme des assiettes, des plats ronds ou ovales, des bouteilles, des vases, etc.

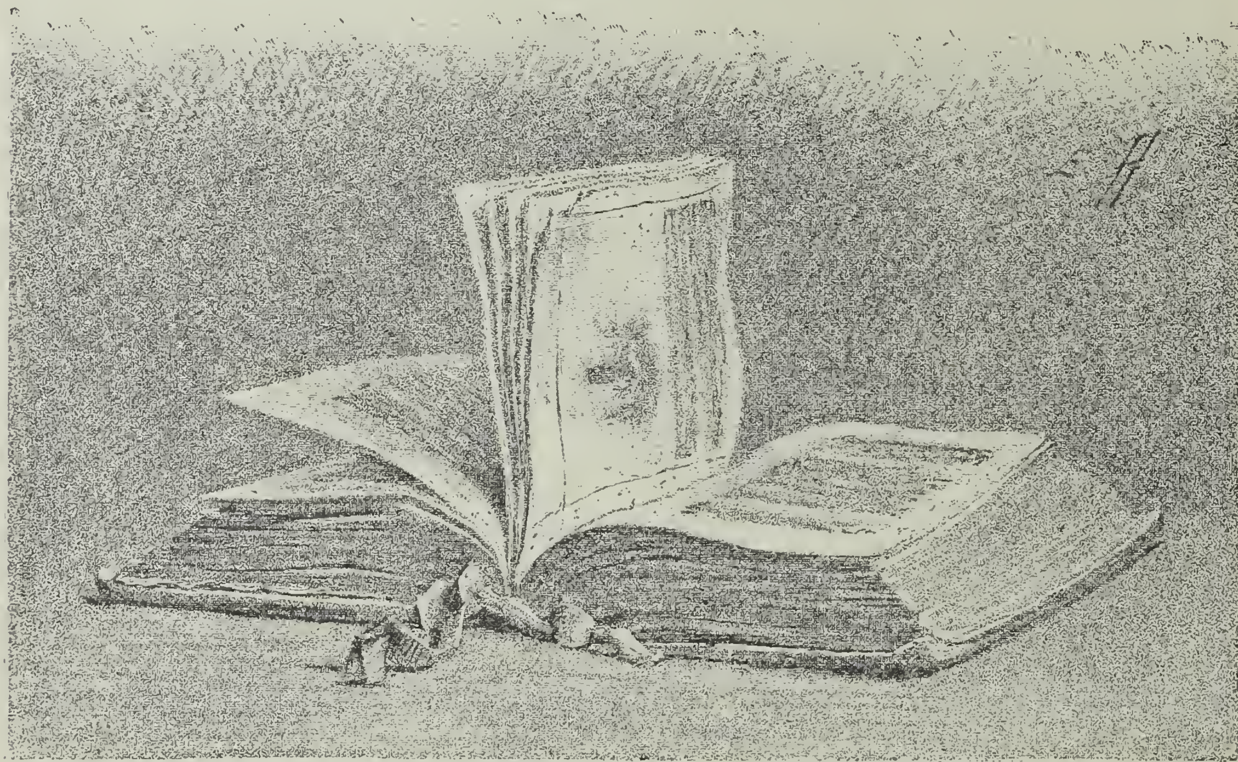
Ici, nous ferons une recommandation très importante à l'élève. Il lui faudra s'habituer à copier chaque objet dans sa grandeur naturelle quand il le peindra isolément. C'est le meilleur moyen de se familiariser avec les proportions, puisqu'on peut comparer directement avec la nature en mesurant exactement la copie avec l'original.

Nous recommandons particulièrement à cet effet de peindre un objet seul, car chacun sait que les objets placés derrière les autres se rapetissent en s'éloignant de l'œil du spectateur et qu'il faut une certaine habitude des comparaisons pour les mesurer et leur donner leurs proportions relatives.

Ces études étant déjà plus difficiles, on commencera donc par peindre un seul objet, un livre, de préférence à tout autre.

Ce livre sera placé sur une table quelconque, plutôt haute que basse.

La table trop basse a l'inconvénient de donner une perspective montante d'un effet peu agréable en montrant les objets vus du dessus.



Etude d'un livre.

La lumière éclairant les objets sera choisie venant de gauche à droite, car c'est le meilleur mode d'éclairage pour travailler; c'est aussi le plus commode pour bien voir les tons sur la palette.

Si l'on se plaçait en sens contraire, la main qui travaille porterait une ombre gênante sur la toile et sur la palette.

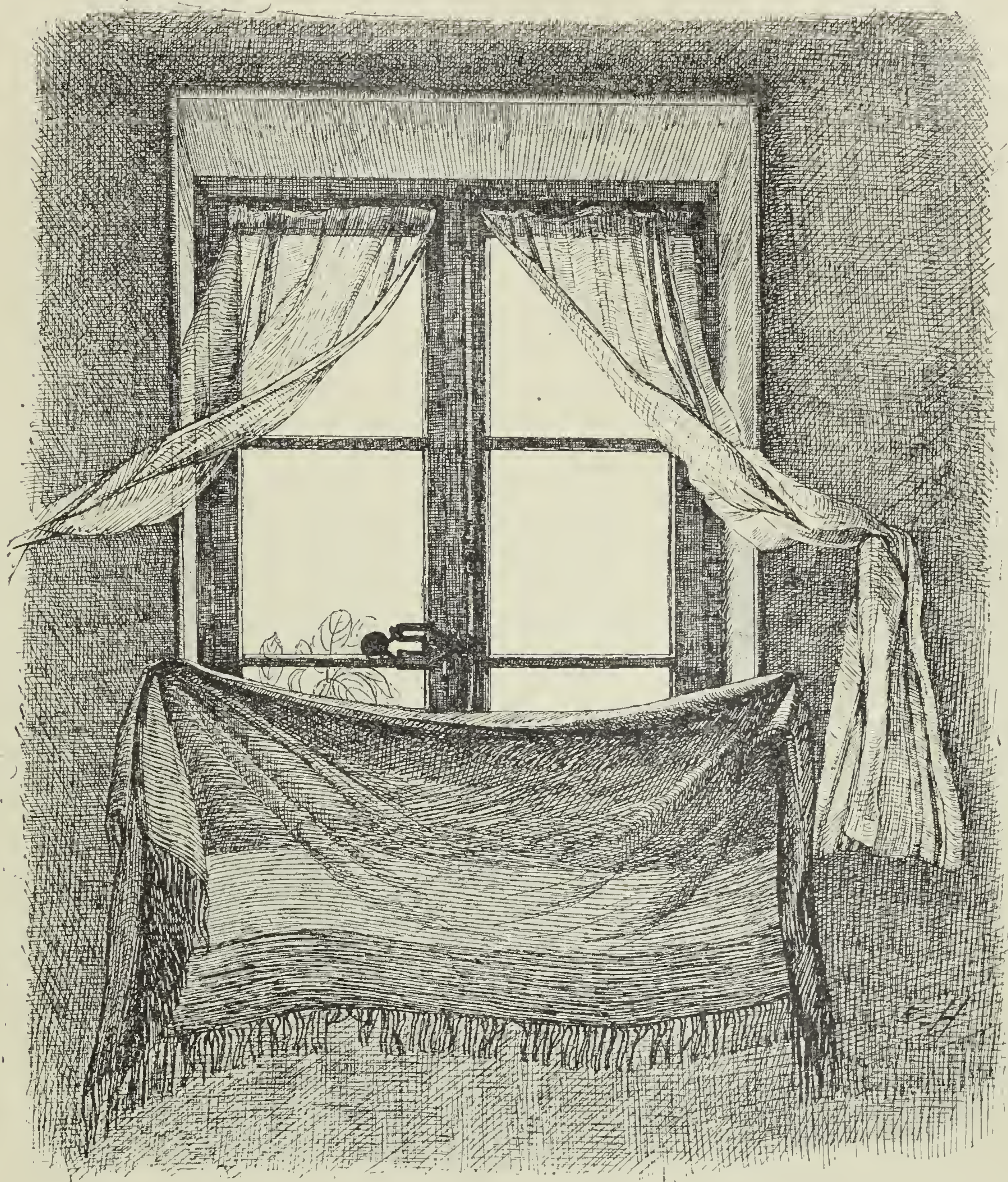
Le chevalet doit être éloigné d'une distance trois fois égale à la plus grande dimension des objets qu'on veut peindre. C'est le recul nécessaire pour bien voir l'ensemble et les proportions de chaque objet.

Si, à défaut d'atelier spécial, on travaille dans un appartement, on devra se placer près d'une fenêtre et de manière à lui tourner un peu le dos, afin que la lumière vienne sur les objets qu'on veut peindre, ainsi qu'il est dit plus haut.

La fenêtre sera masquée d'en bas, à la hauteur d'un mètre environ, au moyen d'un rideau opaque, afin de donner un jour plus franc, en

localisant la lumière, ce qui donne aussi plus d'effet aux ombres, qui, en s'accentuant, se dessinent plus nettement et rendent plus facile l'exacte copie.

Il est inutile de dire que si la pièce choisie pour travailler est éclairée



Disposition de la fenêtre.

par plusieurs fenêtres, il faudra fermer complètement les volets de celles dont on ne se servira pas, afin d'en intercepter toute lumière.

Placé comme il vient d'être dit, le panneau ou la toile, préalablement apprêté d'un ton gris ou blanc, sera solidement fixé au chevalet et légèrement incliné en avant.

On commencera à dessiner très largement avec un morceau de craie ou de fusain, afin de disposer son dessin d'une façon convenable. C'est ce qu'on nomme *mettre en toile*, comme il sera expliqué dans un chapitre spécial.

On dessinera ensuite avec un fusain en massant les ombres comme on le ferait pour un dessin qui devrait rester dans cet état.

Ce procédé a l'avantage de montrer si les proportions sont exactes; de plus, la craie et le fusain s'effaçant facilement, permettent de faire des corrections.

Avant d'aller plus loin dans nos conseils, nous prions le lecteur de s'assurer, lorsqu'il choisit une toile, un panneau, un carton ou une feuille de papier préparée pour peindre, que l'apprêt, c'est-à-dire la couche de peinture étendue sur la toile, le panneau, etc., soit bien sec et peint depuis longtemps.

Cela se fait en enfonçant l'ongle légèrement dans l'apprêt ou en le grattant.

Si l'apprêt est suffisamment sec, il est assez dur pour que l'ongle n'y puisse pas pénétrer, et il se désagrège en poussière quand on le gratte.

Si, au contraire, il n'est pas sec, il est mou et poisseux.

Un apprêt qui n'est pas assez sec a l'inconvénient de faire noircir la peinture en peu de temps, ce qui détériore tous les tons clairs, qui perdent leur finesse en devenant d'un jaune rance.

Ce mauvais état de l'apprêt a aussi le désagrément de donner un *embu* général, très désagréable à voir, qui empêche la continuation de l'étude tant qu'elle n'est pas assez complètement sèche pour être désembue.

Lorsqu'on sera satisfait du dessin au fusain, on dessinera définitivement avec le pinceau.

Voici comment on procédera :

Muni d'un pinceau long et mince, dit pinceau à filets, on redessinera en se servant d'un ton chaud composé de la manière suivante :

Blanc d'argent, Noir d'ivoire, Ocre rouge.	Trois parties mêlées à l'aide du couteau à palette.

On obtiendra par ce mélange, un ton brun foncé.

Ce ton devra être employé très liquide, en se servant d'essence de térébenthine dans laquelle on versera quelques gouttes d'huile de lin (trois quarts d'essence et un quart d'huile).

Si le ton a été bien composé en y mettant peu de blanc, on obtiendra plus facilement des ombres et des demi-teintes, selon qu'on emploiera la couleur plus ou moins épaisse.





Ne jamais, en aucun cas, employer ce ton en pâte, il serait long à sécher, mettrait des épaisseurs de couleurs gênantes et se détremperait sous la brosse quand on peindrait définitivement, ce qui salirait les tons.

Quand ce dessin, fait en couleur liquide, comme celle qu'on emploie à l'eau pour l'aquarelle sera achevé, on époussetera le fusain primitivement crayonné. Le fusain devra disparaître complètement pour faire place au dessin peint qui apparaîtra net et correct.

Nous ne saurions trop recommander de s'assurer au préalable si l'apprêt est suffisamment sec; s'il ne l'était pas, le fusain du dessin resterait fixé dans la peinture et rien ne pourrait plus le faire partir, ce qui serait d'un vilain effet et aurait, en outre, le désavantage de salir les tons en peignant ensuite.

On se servira de pinceaux plats pour masser les ombres après avoir dessiné le trait avec le pinceau à filets.

Les pinceaux sont préférables pour cette opération, les brosses étant trop rudes.

Pour le commençant le moins habile, ce dessin peut être fait dans une séance de deux ou trois heures, et comme il y aura apporté toute son attention, nous pensons qu'il sera suffisamment fatigué et remettra au lendemain pour commencer à peindre réellement.

Avant de commencer ce travail, voici comment il devra charger sa palette.

Blanc d'argent (placé au centre). — Jaune de Naples vert (placé directement à droite du blanc). — Jaune de cadmium clair (placé a côté du jaune de Naples). — Jaune de cadmium foncé n° 2 (placé à côté du cadmium clair). — Jaune de cadmium foncé n° 3 (placé à côté du cadmium foncé). — Jaune indien (placé à côté du cadmium foncé). — Ocre jaune (après le jaune indien). — Terre de Sienne naturelle. — Bleu de cobalt. — Bleu d'outremer. — Bleu de Prusse. — Vermillon de Chine (placé à gauche du blanc d'argent). — Laque de garance foncée (à côté du vermillon). — Laque de garance rose (à côté de la garance foncée). — Ocre rouge. — Terre de Sienne brûlée. — Brun Van Dyck. — Noir d'ivoire. — Vert véronèse. — Vert de cobalt. — Vert émeraude.

Cette composition de la palette pourra être modifiée à la volonté de l'élève quand il aura acquis de l'expérience et pris des habitudes. Mais il devra toujours observer le classement que nous indiquons tout en retranchant les couleurs qu'il ne veut pas employer. C'est indispensable pour l'harmonie des tons. Il est nécessaire de s'assurer avant de peindre que les couleurs déposées sur la palette sont suffisamment molles et faciles à saisir avec les pinceaux. Quelques couleurs sont souvent trop dures, notamment le blanc d'argent qui demande à être détrempé avec de l'huile de lin mise goutte à goutte afin d'être rendu plus souple.

Cette opération se fait au moyen du couteau à palette avec lequel on mélange l'huile et le blanc ; ce mélange doit se faire avec soin. Si on mettait trop d'huile, le blanc devenu trop liquide coulerait dans les autres couleurs ; on doit donc procéder lentement en mettant deux ou trois gouttes d'abord, et en remuant et retournant le tout plusieurs fois.

Si cette dose ne suffisait pas, on ajouterait doucement quelques nouvelles gouttes d'huile.

Quand le temps est froid, les couleurs sont plus dures, l'huile qui les compose ainsi que la cire qu'on est forcé d'y ajouter pour les empêcher de couler se durcissent sous l'action de la température abaissée, mais très souvent, en ce cas, il suffit pour amollir les couleurs de les triturer quelque temps avec un couteau à palette bien propre sans y ajouter d'huile de lin.

Cette simple manipulation échauffe l'huile et la cire, et la couleur reprend toute sa souplesse

Après avoir procédé à tous ces préparatifs, on commencera l'ébauche en débutant par le fond. Ce fond doit être choisi simple, c'est-à-dire uni. Ne pas mettre une étoffe mince qui formerait des plis et compliquerait par des détails la valeur du fond. Il faut éviter aussi de mettre une étoffe à fleurs. Les tons sombres et neutres doivent être préférés aux couleurs éclatantes qui, par l'intensité du ton constitueraient à elles seules une difficulté très grande qui viendrait s'ajouter aux autres, lorsqu'il s'agirait de trouver la valeur et empêcherait également la *perspective aérienne*, qualité qui est nécessaire à cette partie du tableau pour que les objets ne semblent pas collés sur le fond comme une affiche sur un mur.

Il faut donc commencer par peindre le fond en se servant de brosses plates, longues de soies, et ne pas employer des pinceaux qui auraient l'inconvénient de couvrir le dessous.

La brosse longue donne, au contraire, une touche rayée et molle qui convient mieux à cette partie du tableau. Les couleurs qui composent le ton mis dans une touche de brosse se trouvant moins fondues, laissent sur la toile une touche d'un ton unique, où l'on peut cependant retrouver les couleurs qui composent le ton général de cette touche. Il en résulte une facture libre, un chatoiement de tons qui forment un ensemble aéré.

On devra éviter de peindre les fonds en employant trop de couleur.

On ne doit jamais rencontrer d'épaisseur dans un fond bien peint.

Il est logique, que pour représenter un fond, c'est-à-dire, une chose impalpable, une profondeur, en un mot l'air, il ne faut pas peindre de la même manière que pour représenter un objet qu'on peut toucher, tel que ce livre que nous peindrons tout à l'heure (voir nos planches en couleurs).



Les fonds doivent donc se peindre avec une multitude de tons passés ou fondus les uns dans les autres, qui, étant tous de la même valeur, ont l'air, vus à distance, de ne former qu'un seul ton.

Il ne faut jamais faire absolument le ton sur la palette et le poser tout fait sur la toile, il faut (et cela s'apprend vite en travaillant) voir de quelles couleurs se compose le ton qu'on veut obtenir, prendre légèrement les couleurs voulues du bout de la brosse et ne les mêler définitivement que sur la toile, en y retouchant le moins possible.

Si on procédait autrement, le ton serait *bouché*, c'est-à-dire lourd, opaque, sans air, comme la couleur que les peintres en bâtiment étalent sur les murs, après avoir fait leur ton dans un camion. Le fond étant ébauché (nous disons ébauché, car il est rare, quelque habile que l'on soit, de pouvoir le terminer du premier coup, puisqu'on ne connaît pas encore d'une façon certaine, la valeur du fond, par rapport aux objets qu'il entoure), on continuera en peignant le dessus de la table, en bois de chêne ciré, où le livre se reflète.

Cette partie de l'étude doit être peinte en demi-pâte, c'est-à-dire, ni trop liquide comme pour un glacis, ni trop épaisse comme pour une partie de lumière.

Les touches allongées horizontalement devront être mises dans le sens du fil du bois.

Il faudra toujours commencer par peindre la partie la plus foncée de l'objet que l'on veut représenter. Dans l'exemple montré ici c'est le fond de la table qui touche et vient se confondre dans une même valeur avec le fond; puis on éclaircit le ton en se rapprochant du bord de la table.

On peindra ensuite l'épaisseur de la table et l'on terminera en exécutant le dessus qui en est la partie la plus claire.

Les reflets du livre se peindront en dernier lieu et dans le sens vertical toujours en demi-pâte.

Le livre, objet principal de l'étude se peindra à la fin et pendant que les tons qui l'entourent sont frais, c'est-à-dire dans la même séance.

Il est recommandé de commencer toujours par le ton le plus foncé, quel que soit l'objet qu'on ait à peindre.

On continuera ensuite par le ton *médium* qui se nomme aussi ton *local*, et l'on terminera par le ton le plus clair, pour obtenir le *modelé* et faire tourner l'objet.

On remarquera que dans le livre éclairé comme nous le prescrivons et comme le montrent les planches *ad hoc*, la partie la plus foncée se montre sous la couverture du livre, du côté gauche, c'est donc par ce ton qu'il faudra commencer.

Nous ne jugeons pas utile de dire exactement quelles couleurs on devra employer pour obtenir le ton dans les ombres, attendu que tous les

tons peuvent s'obtenir absolument semblables en les composant avec les couleurs les plus opposées. Nous dirons seulement que, d'une façon générale, les ombres doivent être peintes légèrement (sans pâte). C'est une condition essentielle de leur transparence et pour obtenir ce résultat, il est aisé de comprendre qu'on ne se servira presque pas de couleurs opaques, telles que : le blanc, le jaune de Naples, etc...

Pour donner de la profondeur aux ombres, il faudra observer que, dans l'ombre même, il y a une autre ombre plus foncée. Cette partie qu'on nomme le *repiqué* peut s'ajouter après coup sans trop d'inconvénient, mais il est préférable de le mettre en peignant les ombres.

Quelle que soit l'intensité d'un ton noir, on ne devra *jamais* employer, pour le peindre, le noir pur tel qu'il sort du tube.

La nature ne nous montre jamais un ton noir. C'est toujours un ton plus ou moins foncé qui a une coloration relative aux objets avec lesquels il se trouve placé. D'où il résulte que c'est un noir-violet, un noir-rouge, un noir-bleu, etc... selon qu'il est placé à côté d'un objet d'une couleur bleue, verte ou jaune.

Nous pouvons également affirmer que pour les mêmes raisons, on ne devra jamais employer le blanc d'argent pur, et qu'en règle générale il ne faut jamais employer, même dans une touche unique, la couleur telle qu'elle est, quand on presse un tube.

Il ne faut pas qu'on puisse reconnaître les couleurs qui ont composé un ton, et, comme on le dit en terme d'atelier, on ne doit pas soupçonner l'existence de la palette, ce qui donnerait un aspect commun qui détruirait toutes les qualités dont une étude pourrait être douée.

Si l'élève a bien procédé comme il vient d'être dit, son étude étant ébauchée aura l'aspect que donne notre planche.

Tout y sera peint simplement par plans : l'ombre, le ton local et la lumière ; si les valeurs sont justes de rapport entre elles, quoique cette ébauche ne contienne aucun détail, l'aspect général y sera obtenu et formera déjà une étude intéressante à regarder.

Le travail de l'ébauche a pour but de déterminer la valeur relative de chaque objet. Lorsque ces valeurs seront trouvées, on pourra terminer l'étude par l'exécution définitive sans s'exposer à recommencer certaines parties trop claires ou trop foncées.

La palette chargée avec les tons composés. — Pour l'étude d'un livre, il ne serait pas indispensable à une main exercée, d'avoir sur la palette les tons composés dont il va être parlé. Mais nous voulons commencer, dès la première leçon, à mettre sous les yeux de l'élève quelques tons composés pour lui faciliter la recherche des mélanges qui présentent, au début, des difficultés presque insurmontables.





Manière de charger la palette. — Lorsque la première rangée des couleurs fondamentales aura été placée sur la palette, on déposera en dessous les tons composés, on aura soin de ne pas placer ce second rang trop près du premier ; il faudra laisser un intervalle de trois centimètres environ, afin de pouvoir toucher librement les couleurs et de ne pas être exposé à prendre, sans le vouloir, une couleur ou un ton qui n'ont pas à entrer dans la coloration qu'on recherche.

Composition des tons. — *Le violet foncé.* — Le premier ton à composer est un violet foncé. Il est inscrit sous le n° 16 sur la palette démonstrative. Prendre du bleu d'outre mer n° 1 et y ajouter de la laque ordinaire, en remuant le tout avec le couteau à palette, dit couteau droit. Il n'est peut-être pas inutile de dire en passant, que le choix d'un bon couteau à palette a une très grande importance, il faudra le choisir *très flexible* et très fin du bout, sans qu'il soit pointu. Mieux vaudrait cependant qu'il fut pointu que gros et rond.

Le violet qui vient d'être fait, doit être violet et non pas bleu. Pour s'assurer si la laque a suffisamment coloré le bleu, on prendra une petite partie du violet dans laquelle on ajoutera du blanc de zinc. Si le violet paraît être celui qu'on cherche on le séparera par moitié ; une partie du violet pur sera placé en second rang et à droite de la palette. On fera ensuite le second violet, en ajoutant du blanc de zinc par très petite quantité pour ne pas s'exposer à le faire trop clair ; il sera bon de le comparer à la planche explicative pour le produire de la même valeur, ni plus clair, ni plus foncé ; cela est surtout très important pour les tons qu'on va composer. Il ne faudra pas trop tenir compte du ton proprement dit ; il se peut que les couleurs à l'huile ne donnent pas ceux que montre la chromolithographie, attendu que les moyens mécaniques ne rendent pas toujours ce que le peintre désire.

Mais, si on a pris exactement les couleurs désignées pour faire les mélanges et surtout si on s'est bien appliqué à ce que ces mélanges forment des tons exactement de la valeur indiquée, on sera assuré d'un bon résultat. — Ce violet clair sera placé à gauche du violet foncé, ainsi que tous les tons qui vont suivre et dont il est indispensable de ne pas intervertir l'ordre. Cet ordre a sa raison d'harmonie puisqu'il est basé sur la loi des tons complémentaires.

Le bleu chaud n° 14. — Prendre du bleu d'outremer et y ajouter du blanc de zinc.

Le bleu froid n° 13. — Composer ce ton avec du bleu d'outremer, du vert émeraude et du blanc de zinc.

Le jaune n° 12. — Ce ton est un mélange de jaune indien et de blanc de zinc.

Le jaune orange n° 11. — Ce jaune est un composé de jaune de cadmium n° 3 et de blanc de zinc.

Le jaune citron n° 10. — Mélanger du jaune de cadmium avec du blanc de zinc.

Le vert n° 9. — Prendre du vert émeraude, de la laque ordinaire et du blanc de zinc.

Le vert n° 8. — Composer ce vert avec du vert véronèse, du jaune de cadmium n° 1 et du blanc de zinc.

Le rouge n° 7. — Mélanger du blanc de zinc et du vermillon.

Le rouge n° 6. — Prendre et mêler ensemble de l'ocre rouge et du blanc de zinc.

Le rouge n° 5. — Mélanger de la laque ordinaire et du blanc de zinc.

Le rouge n° 4. — Prendre et mélanger de la terre de Sienne brûlée et du blanc de zinc.

Le gris Van Dyck n° 3. — Ce gris est obtenu avec du brun Van Dyck et du blanc de zinc.

Le gris d'ivoire n° 2. — Gris composé avec le noir d'ivoire et le blanc d'argent.

Le gris émeraude n° 1. — Ce ton est composé avec du blanc de zinc, de la laque ordinaire et du vert émeraude.

Avant de donner des explications sur la manière de continuer l'étude d'un livre pour la terminer, nous allons donner quelques conseils sur l'emploi de certaines couleurs. Ces conseils compléteront ceux qui sont contenus dans la première partie de cet ouvrage.

Conseils sur l'emploi de certaines couleurs et sur la manière de composer les tons. — Nous l'avons dit déjà, la plus grande liberté est acquise pour composer les tons. Tous peuvent se faire semblables avec des couleurs différentes ; un seul exemple suffira pour l'expliquer : Quand on commence à peindre, on éprouve un grand embarras sur le choix et le mélange des couleurs dont se compose un ton. Si c'est un ton gris que l'on cherche, la première pensée est de prendre du noir et d'y ajouter du blanc, ce qui donne un gris. Mais ce ton ne peut servir à tous les tons gris qui varient à l'infini ; il faut donc employer d'autres couleurs pour obtenir des gris de toutes nuances : gris chaud, gris froid, gris-bleu, gris-rouge, gris-jaune, etc.

Sans vouloir nous étendre davantage, nous nous bornerons à dire qu'on obtient un gris très fin, très distingué, en le composant avec du *vert émeraude*, de la laque ordinaire et du blanc de zinc. C'est le vert que nous nommons gris émeraude n° 1.

Le bleu de Prusse. — Le bleu de Prusse est une couleur superbe,

mais qui fournit d'une manière souvent gênante quand on n'en a pas encore l'expérience.

Lorsqu'en travaillant on a besoin de faire un ton où le bleu de Prusse semble indispensable, il faut apporter beaucoup de soin pour faire ce mélange. On croit n'avoir fait qu'effleurer la couleur et la brosse en est pleine, si pleine même, qu'un débutant est souvent obligé de prendre une autre brosse pour ne pas gâter toute sa palette. L'intensité colorante du bleu de Prusse est telle qu'une brosse neuve, trempée dans cette couleur, resterait bleue indéfiniment, et que cette coloration résisterait à tous les lavages.

Dans les ateliers, où la gaîté est de tradition, on impose aux nouveaux certaines brimades, nullement dangereuses d'ailleurs, et souvent fort amusantes pour les spectateurs qui ont été, eux aussi, les acteurs obligés de ces plaisanteries à leur entrée à l'atelier.

Parmi les différentes charges que l'on fait subir aux nouveaux venus dans les ateliers de l'École des Beaux-Arts, comme dans les ateliers particuliers; il y en a une qui consiste à faire battre en un duel sans danger deux de ces victimes.

Les deux champions ne devront être admis à l'atelier qu'après avoir subi l'épreuve de ce combat vraiment singulier.

Les combattants sont nus jusqu'à la ceinture et sont armés d'un appui-main tamponné d'une boule de chiffon, comme un fleuret moucheté. Chacun a près de lui une palette posée à terre, sur laquelle on a vidé un gros tube de bleu de Prusse, dans lequel on trempe la mouche de ce fleuret improvisé.

Les adversaires sont placés à la distance réglementaire d'un duel à l'épée, et, sur un signal du *massier* (on nomme ainsi celui qui organise l'atelier, paie les modèles et reçoit les cotisations des élèves), le combat commence; chaque fois qu'un combattant est touché par l'arme de son adversaire, il lui reste comme blessure, une touche de bleu de Prusse qui atteste que le coup a été reçu.

Peu à peu, les duellistes, excités par les cris d'enthousiasme de la galerie, s'échauffent; les coups se succèdent sans trêve, et bientôt ils en arrivent à négliger toute parade pour frapper uniquement sans se soucier des coups qu'ils reçoivent mutuellement. Alors commence une scène vraiment comique, le bleu de Prusse, dont une quantité grosse comme la tête d'une épingle, suffirait à peindre en beau bleu tout le torse de l'un des combattants, s'étale partout. Bientôt, on en vient au corps à corps.

C'est à pleine main, en prenant le bleu sur la palette, qu'on terrasse l'ennemi, en le couvrant de bleu et de ridicule. Car la figure n'est pas la partie la moins visée. La scène se termine dans la rue. Tout l'atelier escorte les victimes pour les mener au bain au grand étonnement des passants qui n'ont jamais vu de nègres de cette couleur.

Pour revenir à des choses plus sérieuses, et avant d'abandonner ce sujet, nous dirons encore, que malgré la beauté de ce bleu et la modicité de son prix, il ne devra être employé que rarement, car il a encore un autre désagrément, celui de changer rapidement de ton quand on ne sait pas l'employer.

De nos jours, les couleurs sont fabriquées par des moyens mécaniques qui permettent de les obtenir à bon marché, mais inférieures à celles que donnait le travail de la main humaine.

En outre, l'industrie a trouvé des matières colorantes dont le prix modique est obtenu aux dépens de la qualité. Elles s'altèrent rapidement et détruisent en peu de temps les meilleurs tableaux.

Les peintres d'autrefois ont évité ce fléau, en broyant eux-mêmes leurs couleurs, mais notre époque fiévreuse, où l'homme le plus actif est toujours en retard, ne nous permet pas de procéder à ces soins. De plus, l'éducation des artistes est presque toujours fort négligée. Sur ce point, nous devrons donc bien malheureusement nous en rapporter à la conscience des marchands, en laissant au hasard, le soin de conserver ou d'anéantir les tableaux que nous peignons. Cet état de choses dure depuis longtemps déjà et chacun sait que bon nombre des chefs-d'œuvre de l'école romantique, tel que : *le Radeau de la Méduse*, de Géricault, sont en partie détruits et ont été, à force de réparations, presque repeints en entier, et cependant cette époque de 1830 est relativement proche de nous.

Le bleu de Prusse ne devrait pas être frelaté, à cause de son peu de valeur ; mais, malgré tout, il ne faut l'employer qu'avec une très grande circonspection, notamment dans la composition des tons verts quand il est mélangé avec un jaune.

La composition chimique de ces deux couleurs ne s'accordant pas, il s'ensuit que le bleu absorbe entièrement le jaune qui noircit et disparaît pour faire place à un ton affreux.

Le bleu de Prusse employé pour peindre un ciel, donne un ton d'une finesse et d'une profondeur qui tente tous les peintres, mais avec un peu de pratique, on reconnaît vite que son emploi est pernicieux, car le bleu verdit rapidement et détériore les tons auquel il est mêlé, surtout lorsqu'on s'en est servi dans les colorations claires.

Le véritable emploi du bleu de Prusse, sans danger immédiat, est dans les tons foncés, tels que les noirs qu'on obtient en le mélangeant à la laque de garance foncée, mais malgré la beauté évidente de cette couleur, nous conseillons de ne pas s'en servir.

Le bitume. — Le bitume est une couleur fort séduisante, qui rend les ombres transparentes, et donne, quand il est mêlé au blanc d'argent, un ton gris chaud et superbe, ainsi qu'un aspect d'émail fort séduisant.

Cette couleur est devenue d'un usage général depuis que Munkaczy, par ses belles œuvres, l'a remise à la mode. L'école actuelle l'a bannie de sa palette avec raison. Son emploi exagéré donne au tableau un aspect général jaune et rance, surtout en vieillissant.

Donc, nous le disons avec assurance : *N'employez pas de bitume.*

Cette couleur qui ne sèche pas par elle-même, se casse, se fendille et tombe en éclats, comme le verre cassé, quand on y ajoute du siccatif.

Nous avons observé que les tableaux, où cette couleur était employée, noircissaient très vite, et que, lorsqu'on voulait les rouler pour les transporter, les parties peintes avec le bitume n'adhéraient pas à la toile, séchaient séparément et n'étaient retenues que par les autres tons qui, n'ayant pas de bitume dans leur mélange, avaient séché en prenant corps avec l'apprêt de la toile. Au moindre pli, les parties peintes à base de bitume, ou au bitume seulement, se détachaient et tombaient en morceaux, se pulvérisant comme du verre.

La laque jaune de Gaude. — La laque jaune de Gaude est aussi une couleur très belle, mais nous l'avons retranchée de notre palette pour des raisons analogues à celles qui nous ont fait bannir le bitume.

La laque jaune de Gaude ne sèche pas seule et elle noircit en peu de temps.

On la remplacera par le jaune indien.

Le vert Véronèse. — Le vert Véronèse a le même inconvénient ; il faut en employer le moins possible et avoir soin de se servir de blanc de zinc quand on y ajoute du blanc.

Le jaune de cadmium. — Le jaune de cadmium remplace avantageusement le jaune de chrome qui noircit et verdit en peu de temps.

Il est vrai que le jaune de cadmium coûte beaucoup plus cher que le chrome.

Règle générale : Toutes les couleurs fines et bien broyées coûtent cher, et il y a toujours un réel avantage à prendre les meilleures avec lesquelles on est certain de garder les études qu'on a peintes.

Emploi du siccatif dans les couleurs. — Le siccatif est indispensable pour certaines couleurs qui sèchent difficilement.

Les laques, principalement, sont des couleurs qui ne sèchent pas, ou qui mettent, pour sécher, un temps beaucoup trop long. On a donc recours au siccatif dans l'emploi de ces couleurs. Lorsqu'on se sert de laques, sans les mêler à d'autres couleurs, comme par exemple, pour peindre des fleurs, où l'on est obligé d'arriver à des laques pures pour

glacer certains tons dans les rouges intenses, voici la composition d'un liquide que nous recommandons aux artistes :

Mettez un tiers d'huile de lin dans deux tiers de siccatif ; placez ce liquide près de vous, et employez-le, chaque fois que vous aurez besoin de faire un ton dans la composition duquel il n'entrera pas de blanc.

N'employez jamais de siccatif pur ; il ferait fendiller la peinture très rapidement.

Avant d'expliquer comment on reprend une ébauche pour la terminer, il nous faut encore donner quelques conseils indispensables sur l'observation des tons complémentaires. Cette science des tons complémentaires est de toute utilité pour apprendre à donner de l'éclat aux colorations et harmoniser l'ensemble.

Le rouge est la couleur complémentaire du *vert.*
Le bleu » » *jaune-orangé.*
Le jaune » » *violet.*

Nous ne ferons qu'un aperçu rapide sur la loi des tons complémentaires, des savants plus autorisés l'ont formulé mieux que nous ne saurions le faire et nous renvoyons le lecteur à ces ouvrages s'il désire approfondir la question.

Ce simple résumé suffit, nous en sommes convaincus, pour faciliter les recherches de l'harmonie quand on compose un tableau.

En principe, nous dirons ceci : On donne de l'intensité et de l'éclat à un ton rouge en l'accompagnant d'un ton vert de moindre importance et réciproquement.

Le même effet s'obtient en accompagnant un ton bleu avec un ton jaune-orangé ; enfin on active l'éclat d'un ton violet en le plaçant à côté d'un ton jaune.

On obtient le même effet inversement.

Il faut donc observer que le ton complémentaire qui accompagne un autre ton doit toujours être moins vif, car s'il luttait d'intensité, il en résulterait une couleur discordante du plus mauvais effet.

Le ton qui est complémentaire n'étant que l'accompagnateur de la note que l'on veut faire chanter, doit toujours être doux et s'effacer pour donner de l'harmonie au chant sans jamais vouloir accaparer l'effet.

Nous aurons l'occasion de fournir d'autres explications sur ce point quand nous donnerons nos conseils sur la manière de peindre les fleurs.

Manière de reprendre une étude pour la terminer. — Quand on reprend une étude ébauchée pour la terminer en y ajoutant les détails de chaque partie, voici ce qu'il convient de faire : L'ébauche est généralement *embue*, mate ; les parties les plus foncées sont devenues grises et ternes et la justesse des valeurs a disparu. Pour les faire revenir, on

prend une brosse plate, en soie, large de deux centimètres environ, on la trempe légèrement dans l'huile de lin et on en frotte doucement toute l'étude. Après avoir procédé à cette opération, si, comme cela se produit souvent, on a mis trop d'huile, il faudra l'essuyer légèrement avec un chiffon bien propre, sans l'enlever complètement cependant et de manière à ce qu'il reste toujours un peu d'huile, ce qui facilite l'exécution définitive.

L'exécution. — On doit toujours terminer d'abord les parties les plus éloignées quand on reprend l'étude pour la finir.

Dans une nature morte, cette partie c'est le fond, comme dans un paysage, c'est le ciel et l'horizon.

Voici quelles sont les raisons qui obligent à commencer par cette partie :

Il faut toujours que les bords d'un objet qui se trouve avant un autre soient peints après celui qui le précède.

Exemple: Si on peignait le fond après avoir peint les feuillets du livre, les bords, c'est-à-dire les endroits où le fond borde et touche les feuillets auraient une épaisseur de couleur qui empêcherait la perspective. Le fond aurait l'air d'être posé sur le livre et le livre semblerait rentrer dans le fond, au lieu d'en saillir. Donc le fond se peindra légèrement, sans épaisseur de pâte et par une multitude de tons de même valeur, une sorte de martelé, de mosaïque.

On observera que le ton doit être tenu légèrement, imperceptiblement, plus clair au bord des objets qui semblent dégager un rayonnement, une sorte d'auréole appréciable seulement pour les initiés. Le fond étant peint de la sorte, il en résultera *une enveloppe*, qui donnera de l'air et creusera le fond.

Cette auréole donne une impression de mystère d'où se dégage l'illusion qui charmera le spectateur, sans qu'il se doute d'où vient l'attrait.

On ne doit jamais voir la facture, et pour cela, il faut, quand le fond est terminé, que les tons soient passés les uns dans les autres, afin qu'ils se fondent sans devenir un ton unique.

Pour obtenir ce résultat, voici comment il faudra opérer : on se servira d'un pinceau de martre plat, large de un ou deux centimètres. On le trempera dans l'essence de térébenthine contenue dans le pincelier, qu'on a eu soin de placer près de soi. Lorsque le pinceau sera plein d'essence, on l'aplatira sur une partie de la palette qu'on choisira à cet effet bien sèche et bien propre. Ce mouvement servira à rectifier l'alignement des poils.

Quand on se sera assuré de leur parfait état, on passera ce pinceau *très légèrement* sur la couleur fraîche. L'essence contenue dans le pinceau empêchera les poils d'entraîner la couleur et d'y adhérer, les tons

se fondront en passant doucement les uns dans les autres et les épaisseurs de couleur disparaîtront.

Il est indispensable de laver le pinceau après chaque coup donné et de rectifier l'alignement des poils, car la plus petite partie de couleur qui resterait collée aux poils s'étalerait au second coup et brouillerait tout.

Quoique cette opération soit très délicate et demande une grande sûreté et une grande légèreté de main, elle sera bien vite apprise, surtout si l'élève s'exerce d'abord sur les fonds comme nous le prescrivons.

Cette opération préparera à devenir habile pour adoucir les touches sur les parties les plus délicates, où il faut être fort adroit pour ne pas déformer, perdre le dessin et le contour des objets.

Le fond étant peint, on continuera immédiatement pendant que la couleur est fraîche, en exécutant la table et en commençant par la partie qui touche le fond. Les tons foncés seront posés les premiers. Pour dessiner l'ombre sous la couverture du livre, il faudra procéder par *glacis*, en cherchant la transparence; pour y réussir il ne faudra pas employer de blanc dans les tons d'ombre, le blanc rend les tons lourds et opaques.

La table étant en bois de chêne poli, les tons environnants viennent s'y réfléchir comme dans un miroir. Il est facile de comprendre que le fond gris-jaune du mur, donne un ensemble neutre en se réflétant parmi les tons du bois et que la table n'a son ton propre que vers le milieu, puisque, devant le livre, le bois poli perd sa couleur propre en prenant celle même du livre dont il reflète tous les tons clairs, d'une façon indécise pourtant.

Quand on peindra la table, il conviendra d'employer des brosses longues de soies et très souples, ou, mieux encore, de larges pinceaux de martre qui donneront une facture souple et grasse.

Il faudra employer peu de couleurs, peindre lisse, sans épaisseur, sans rugosités et donner les touches horizontalement dans le sens du fil du bois.

Le ton s'obtiendra avec les couleurs suivantes : *ocre jaune*, *terre de Sienne brûlée*, *noir d'ivoire*, *jaune indien*, *vermillon* et *blanc d'argent* ou *de zinc*.

On terminera le dessus de la table en peignant les reflets du livre dans le sens, c'est-à-dire verticalement.

Quand ils seront terminés, on passera les tons légèrement dans le sens horizontal avec le pinceau de martre rempli d'essence, comme il a été dit pour le fond.

Cette facture croisée donnera une transparence très grande.

On peindra ensuite l'épaisseur de la table, dont l'arête vive prend un filet clair par lequel on terminera.

Ce ton clair doit être posé sans retard, pendant que l'étude est fraîche. Si on le remettait après coup, on obtiendrait une raie sèche

qui, ne se fondant pas avec le reste, serait du plus mauvais effet.

Il faut, avant toute chose, observer les *valeurs*. Nous reviendrons plus tard sur cette recommandation dans un chapitre spécial, mais nous pensons qu'il est utile d'avoir immédiatement une théorie invariable sur l'intensité de l'ombre quand elle est près de la lumière, comme celle placée sous la couverture du livre qui nous sert de démonstration.

Plus une ombre est courte, plus elle est foncée.

Il y a deux raisons évidentes pour le prouver ; la première, c'est que l'ombre étant courte, il n'y a pas de place pour un reflet.

Exemple : Lorsqu'on observe sur un terrain, l'ombre portée d'une maison éclairée par le soleil, si cette observation se fait à midi, quand le soleil est très haut au zénith, l'ombre, qui est très petite, est en même temps très vigoureuse. Mais, si on regarde cette même ombre trois heures plus tard, alors que le soleil ayant encore autant de force, commence cependant à descendre vers l'horizon en allongeant les ombres de tout ce qu'il éclaire, on verra que l'ombre de la maison, s'étant étendue, sera devenue plus transparente, plus claire.

Voici la raison de ce changement : Les parties de terrain que le soleil éclaire, renvoient une réflexion de cette lumière qui éclaire à son tour les ombres et qu'on nomme *reflet ou clair obscur*. Donc, ce reflet éclaire la muraille qui se trouve dans l'ombre, et cette muraille renvoie à son tour le reflet qu'elle reçoit, sur l'ombre, portée par elle sur le terrain.

D'où il résulte que l'ombre est plus transparente et plus douce au pied du mur, et plus forte, plus opaque, à mesure qu'elle s'en éloigne.

Dans l'étude du livre qui nous occupe, bien qu'il n'y ait pas de soleil, il est aisé de comprendre cependant que la grande lumière éclairant l'atelier, se reflète dans l'ombre qui sert de fond à notre Nature morte. Il en résulte une transparence qui n'existe pas dans l'ombre courte qui se trouve sous la couverture.

Règle générale : Les ombres des objets placées près de la lumière sont plus vigoureuses que le fond dans un tableau de Nature morte.

La seconde raison de la brutalité d'une ombre courte, c'est qu'elle est circonscrite dans un entourage lumineux qui la fait paraître plus dure, par l'opposition des valeurs claires [1].

Lorsqu'on peint le livre, il faut commencer par les feuillets dans l'ombre, par ce qu'on nomme la tranche. Quand on a placé le ton le plus foncé et la large demi-teinte qui le modèle, on ajoute le petit ton clair des feuillets en se servant du pinceau à filets et en employant à cet effet la couleur très liquide.

[1] Nous dirons plus tard ce qu'il faut observer pour qu'une ombre très foncée placée dans la lumière semble enveloppée et reste bien au plan qu'elle occupe, tout en satisfaisant à la théorie de la lumière qui dit : « Il ne peut y avoir que de la lumière autour d'une lumière. »

Quand on veut obtenir une ombre très foncée à côté d'une lumière très claire, ou un dessin de détail très noir sur un ton presque blanc, il faut que ce détail soit peint pendant que le ton blanc est encore frais. Si on procédait après coup, quand la couleur est sèche, on n'obtiendrait rien de bon; le rendu serait d'un aspect sec, dur. On verrait immédiatement que le ton a été remis après; on laisserait deviner le procédé et c'est ce qu'il faut éviter.

Le procédé ne doit jamais se laisser voir. — Quand on doit peindre un détail très foncé sur une partie claire et fraîchement peinte, on y parvient facilement, même si la partie claire est peinte avec empâtement, en se servant du pinceau à filets et en employant la couleur excessivement liquide.

Lorsqu'on aura peint les différentes parties de l'épaisseur ou tranche du livre, on terminera cette étude en exécutant les pages ouvertes et en observant que les touches de la brosse soient bien données dans le sens du dessin, c'est-à-dire en rond pour la page de gauche et dans une inclinaison presque horizontale pour la page de droite qui est presque plate, quoique légèrement froissée.

Les parties les plus claires se remettront ensuite et termineront définitivement cette étude.

Lorsqu'on reprend une Nature morte pour la terminer, on doit penser tout d'abord à profiter le plus possible de l'ébauche, en tenant compte des valeurs qui sont souvent très justement observées et qu'il faut s'efforcer de conserver, tout en poussant plus avant l'exécution.

Les parties principales, celles qui motivent le tableau, doivent être rendues de façon qu'on reconnaisse la matière de chaque chose.

Il faudra donc trouver des factures différentes pour peindre chaque objet. La parfaite correction du dessin facilitera beaucoup ces recherches.

Il ne faut naturellement pas peindre du bois, du marbre, du bronze, de la pierre, etc., comme on peindrait des fleurs, des étoffes et autres objets souples et légers. L'exécution sera plus sèche et plus lisse pour du marbre que pour du bois.

Elle devra être très légère, sans épaisseur de couleur, pour représenter des fleurs et tout à fait transparente et mince pour de la mousseline.

On peindra plus lourdement, c'est-à-dire avec plus de pâte, du velours et du drap, que de la toile ou de la soie.

En observant ces différentes manières d'exécuter, on évitera l'égalité de facture qui est toujours d'un effet désagréable.

Il ne faudra empâter que quelques parties et dans les lumières seulement, se souvenant qu'il ne faut jamais empâter les ombres.

On évitera soigneusement que la touche laissée par la brosse reste

visible. Il ne faut pas que l'on puisse dire : Cette partie a été peinte avec une brosse plate, celle-là avec une brosse ronde, etc.

Enfin, nous le répéterons sans cesse : Le procédé devra toujours rester invisible, sous peine d'enlever ce charme mystérieux qui existe dans un tableau bien fait.

Les objets de couleurs intenses, comme il s'en trouve souvent parmi les bibelots de curiosités, sont très difficiles à observer au point de vue des valeurs; ils ne diffèrent souvent que par la couleur. Il faut donc une grande habitude d'observation pour les mettre justement en *valeur* les uns par rapport aux autres. C'est la raison qui nous fait recommander aux débutants de peindre des objets de tons peu colorés, comme le livre qui nous sert de démonstration.

Au contraire, quand on commence à peindre, on cherche de préférence les objets très colorés pour essayer de copier les tons; mais cet assemblage de couleurs vives, traité par un débutant inhabile, donne presque toujours un ensemble peu harmonieux. On pense généralement en commençant à peindre qu'on est coloriste né, parce que l'on aime à peindre des couleurs éclatantes. C'est une erreur profonde; car on prouvera bien mieux qu'on est coloriste en peignant avec succès des objets de tons semblables ainsi que l'ont fait certains maîtres, se plaisant à jouer avec l'énorme difficulté qui consiste à grouper, pour les peindre, des objets de couleurs semblables, des vases, des étoffes, des fleurs, etc.

Avant de continuer nos conseils sur la manière de peindre les Natures mortes, nous allons expliquer le sens de différents termes d'atelier, qu'il est indispensable de connaître dès qu'on veut commencer à peindre.

Explication des valeurs. — Si on a justement appelé le dessin l'orthographe des formes, on peut aussi justement affirmer que la valeur est l'orthographe des tons.

La science du dessin et la connaissance exacte des valeurs sont les bases fondamentales de la peinture. Elles doivent être l'objet d'études constantes.

Celui qui veut peindre devra observer à chaque moment les objets qui l'environnent en comparant les différents degrés de blanc ou de noir qui existent entre eux.

Exemple : Si on regarde une statuette de plâtre, il est aisé de comparer la valeur des ombres par rapport au fond placé derrière et de s'assurer lequel des deux est le plus foncé. C'est ce qu'en terme d'atelier on nomme chercher *les valeurs;* mais cette observation devient très difficile, quand on observe des objets de même couleur dont la valeur n'est quelquefois pas appréciable, comme il s'en trouve sur une table servie où certains

objets en porcelaine blanche posés sur une nappe blanche ne se distinguent que par la différence de leur coloration, bleuâtre, jaunâtre, rosée ou violette.

Il faut, dans ce cas, une grande habitude d'observation pour se rendre compte des valeurs ; aussi cette étude est-elle un véritable plaisir pour les initiés, car le succès les récompense des difficultés qu'ils ont eu à vaincre.

Cette étude qu'on appelle chercher la rencontre des valeurs, donne, quand on y réussit, une grande finesse de ton et une absolue distinction à la peinture.

Tous les paysagistes connaissent et recherchent cette difficulté pour les raisons que nous venons de définir.

Ils ont d'ailleurs souvent l'occasion de l'étudier, particulièrement lorsqu'ils peignent des murailles au soleil, où se trouve toute la gamme des blancs lumineux très souvent de mêmes valeurs ne variant que par le ton.

Les valeurs sont encore difficiles à trouver quand elles viennent combattre l'effet.

Exemple : Un vase décoré de fleurs en relief et peintes dans le ton qui leur est propre, comme il s'en rencontre dans la faïence et la barbotine, deviendra une étude embarrassante. En effet, le vase étant éclairé de gauche à droite, il se trouvera des tons foncés dans la lumière que la couleur vive des fleurs viendra gêner et il se rencontrera également des tons très clairs dans l'ombre, qui viendront empêcher le modelé si la valeur n'en est pas exactement observée.

Les débutants qui se livrent à l'étude des valeurs, éprouvent des surprises très grandes et sont toujours vivement intéressés en constatant que pour poser un ton juste de valeur, il leur arrive de peindre dans l'ombre des tons qui paraissent blancs quand ils sont en place, et qui, sur la palette semblaient excessivement foncés.

Ce ton paraît blanc parce que la relation des valeurs a été très justement observée.

Tout le secret de l'illusion dans la peinture repose sur deux difficultés : *le dessin et les valeurs.*

Sans un dessin parfait et surtout sans la grande justesse des valeurs, il n'y a pas de tableau supportable.

La couleur n'existe pas réellement. — Il est prouvé que les yeux de chacun ont une conformation particulière, d'où il résulte que nous voyons les couleurs chacun d'une façon différente. Cette manière de voir existe surtout quand il s'agit de tons très doux, comme dans ceux qui sont d'un gris-rose, gris-vert ou gris-bleu, etc... Il est rare, en effet, de trouver des yeux assez mal conformés pour ne pas distinguer le bleu du jaune ou

de toute autre couleur, comme cela est arrivé souvent, prétend-on, au maestro Meyerbeer qui s'affublait très sérieusement d'une cravate rouge ou verte, la croyant réellement noire.

Nous citerons encore un de nos amis, docteur très connu, dont le daltonisme est aussi très violent, ce qui ne l'empêche pas de dessiner très agréablement, ayant beaucoup étudié la science des valeurs.

La peinture est l'esclave de certaines conventions, de certaines modes. Parfois, c'est la manière noire qui est dans le goût du jour et alors les peintres en vogue sont Ribot et Henner; mais qu'un artiste vienne nous montrer une toile intéressante, peinte dans une gamme très blanche, voilà la mode changée et tout le monde reniera ses anciens dieux pour adorer le nouveau venu.

Cependant, il ne faut pas se préoccuper de mode en matière d'art; il n'y en a qu'une, c'est celle qui consiste à bien faire et à voir tout naturellement avec ses propres yeux.

D'ailleurs, si les artistes ne sont pas d'accord sur la manière de voir et de peindre les choses, si les uns peignent dans une gamme noire, les autres dans une gamme bleu pâle, jaune ou violette quelle que soit l'intensité de leur palette, si la gamme est haute ou si la gamme est basse, ils sont tous d'accord lorsqu'il s'agit de la forme, ou de la justesse des valeurs qui sont des lois immuables auxquelles chacun doit se soumettre sans discuter.

De l'empâtement. — On nomme ainsi les parties d'un tableau qui sont peintes avec beaucoup de couleur.

On dit d'un tableau qui est peint avec beaucoup d'épaisseur de couleurs : ce tableau est très empâté.

Quand une partie semble peinte et terminée d'un seul coup, c'est-à-dire dans la séance, pendant que la couleur est fraîche, on dit que c'est peint en pleine pâte.

Les empâtements se montrent dans les parties d'un tableau où se trouve la lumière, jamais les ombres ne sont empâtées, car si on les peignait solidement, avec des épaisseurs de couleur, elles deviendraient lourdes, opaques, bouchées, sans transparence, ni profondeur.

L'empâtement n'est utile que comme dernière ressource.

Il sert à affirmer, par sa solidité, la volonté du peintre, pour attirer la lumière sur la partie qu'il empâte. L'épaisseur même de la pâte, lui sert à obtenir plus d'effet. Les parties saillantes de la couleur accrochant la lumière vraie, donnent de la vivacité aux tons clairs pour lesquels on a épuisé toutes les ressources de la palette.

Nous dirons encore que les épaisseurs de couleur ne sont pas nécessaires pour obtenir un bon tableau.

Jules Dupré, le grand paysagiste moderne, employait beaucoup de

pâte ; sa vigoureuse peinture était souvent maçonnée, grattée ensuite au rasoir, puis réempâtée.

Bien avant lui, d'autres artistes se sont servis de cet expédient pour donner plus de vigueur à leur peinture. Nous citerons entre autres Decamps, le peintre orientaliste, dont le musée du Louvre possède un tableau très remarquable, intitulé les *Chevaux de Halage*.

Mais nous pouvons opposer aux artistes qui se sont servis de l'empâtement, d'autres peintres qui ont obtenu autant d'effet par des frottis et des demi-pâtes. Nous n'en citerons qu'un, c'est Corot, qui peignait aussi vigoureusement que quiconque, sans empâter ses tableaux, rien que par la justesse des valeurs.

Les glacis. — Peindre en *glacis* consiste à se servir de la peinture très liquide, comme celle qu'on emploie pour la peinture à l'aquarelle.

Le *glacis* est utile pour peindre des objets d'une grande transparence, comme certains fruits, les groseilles, les raisins.

On emploie également le *glacis* pour renforcer certaines ombres peintes trop claires.

Voici comment il faut procéder pour faire un *glacis :*

On prend une brosse en soies blanches, assez courte, très souple et très propre ; on la trempe dans le liquide contenu dans le godet, puis selon le ton voulu, on prend telle ou telle couleur que l'on mêle au liquide contenu dans la brosse, en ayant soin de bien mêler la couleur, afin que le liquide ou glacis se fonde en un ton unique avant d'être employé.

On agit dans l'emploi d'un glacis, d'une manière tout à fait opposée à celle de la peinture en pâte, puisque dans le glacis, le ton est fait d'avance. Le glacis doit être employé avec une autre brosse que celle qui a servi à le composer afin que la brosse ne contienne que peu de liquide. En procédant autrement, le glacis coulerait sur les autres parties que celles où l'on veut qu'il soit placé, et gâterait tout le tableau.

Le glacis s'emploie fréquemment ; il est très séduisant par sa transparence et pour la rapidité avec laquelle il couvre la toile. Néanmoins il ne faut pas en abuser, car il noircit à la longue ; les glacis très beaux quand ils viennent d'être peints s'alourdissent en vieillissant s'ils ont été remis après coup sur une peinture sèche.

Les frottis. — Quoique les frottis soient différents des glacis, il y a entre eux une certaine ressemblance.

Peindre en frottis, c'est peindre avec peu de couleurs, en réservant certaines parties de la toile ou de l'ébauche première.

La différence qui existe entre le glacis et le frottis vient de ce que, contrairement au glacis, le frottis permet l'emploi de toutes les couleurs,

même les plus opaques, comme le blanc d'argent, tandis que le glacis ne s'obtient que par des couleurs transparentes comme les laques, le jaune indien, la terre de Sienne naturelle, le bleu, le noir.

La touche. — On nomme touche, l'empreinte laissée dans la couleur par les coups de brosses.

On dit, une large touche quand on reconnaît une partie large qui semble peinte d'un seul coup de brosse.

On dit petite touche quand on voit dans une peinture toutes les touches laissées par une petite brosse.

La touche peut se mettre ou se poser par tous les procédés sans cesser d'être une touche. On peut se servir à cet effet de la brosse, du pinceau, du couteau et du doigt.

La facture. — Ce terme s'emploie pour désigner les différents procédés employés dans l'exécution d'une peinture.

On dit facture *lourde* quand la peinture a des empâtements inutiles ou placés hors de propos ; facture *légère* quand la peinture mince semble à peine effleurée par la brosse ; facture *souple* quand le modelé est facile et sans retouche; facture *grasse* quand le tableau a l'air d'être peint d'un seul coup, dans une pâte un peu épaisse ; facture *maigre* ou *sèche* quand on y devine les retouches, et quand les contours de chaque chose ne sont pas suffisamment fondus ou modelés ; facture *brillante* quand tout semble peint avec entrain d'une manière facile, avec des empâtements et des notes vives placées savamment, sans retouches.

L'exécution. — Ce terme s'emploie pour désigner l'action de peindre définitivement un tableau.

On dit exécuter un morceau, ou exécuter un tableau quand on peint un morceau qui est complètement termine.

On dit aussi : telle partie sera peinte ou tel détail sera mis à l'exécution définitive.

Un tableau bien exécuté doit être raisonné et peint d'une certaine façon.

Il y a toujours dans un tableau et surtout dans une nature morte, un objet quelconque qui est le motif même du tableau. On doit donc placer cet objet bien en lumière, au centre de la composition et s'attacher à le bien exécuter. Tout ce qui l'environne doit être moins fait et simplifié. Si chaque chose était peinte avec autant de soin et de détails il en résulterait une exécution petite et d'une égalité désagréable.

La pochade. — On entend par pochade une étude peinte lestement et terminée en une seule séance. On dit peindre en pochade, faire des pochades.

La pochade est utile et même indispensable, pour saisir un effet fugitif; nous y reviendrons quand nous expliquerons la manière de peindre les paysages.

La tache. — Il y a deux écoles bien distinctes et pour toujours séparées, puisque c'est l'instinct seul qui guide ces deux rivales et que, dès le commencement des études, on est, à son insu, partisan de l'une de ces écoles ou disciple de l'autre.

Nous voulons parler des dessinateurs et des coloristes, car il est exceptionnel de posséder ces deux aptitudes en proportions égales.

Pour un artiste qui est doué d'un tempérament de dessinateur, c'est



L'effet éclairé de face.

toujours par le dessin, par la ligne que les visions, les rêves de composition se présentent à l'imagination. Cet artiste voit d'abord comment il disposera ses lignes principales, puis il se réjouit d'avance des détails qu'il aura à dessiner et il sera porté instinctivement à assembler des objets de formes compliquées. Enfin, il ne pensera à la couleur générale que d'une façon secondaire ; pour lui, le dessin passe avant tout dans la composition d'un tableau.

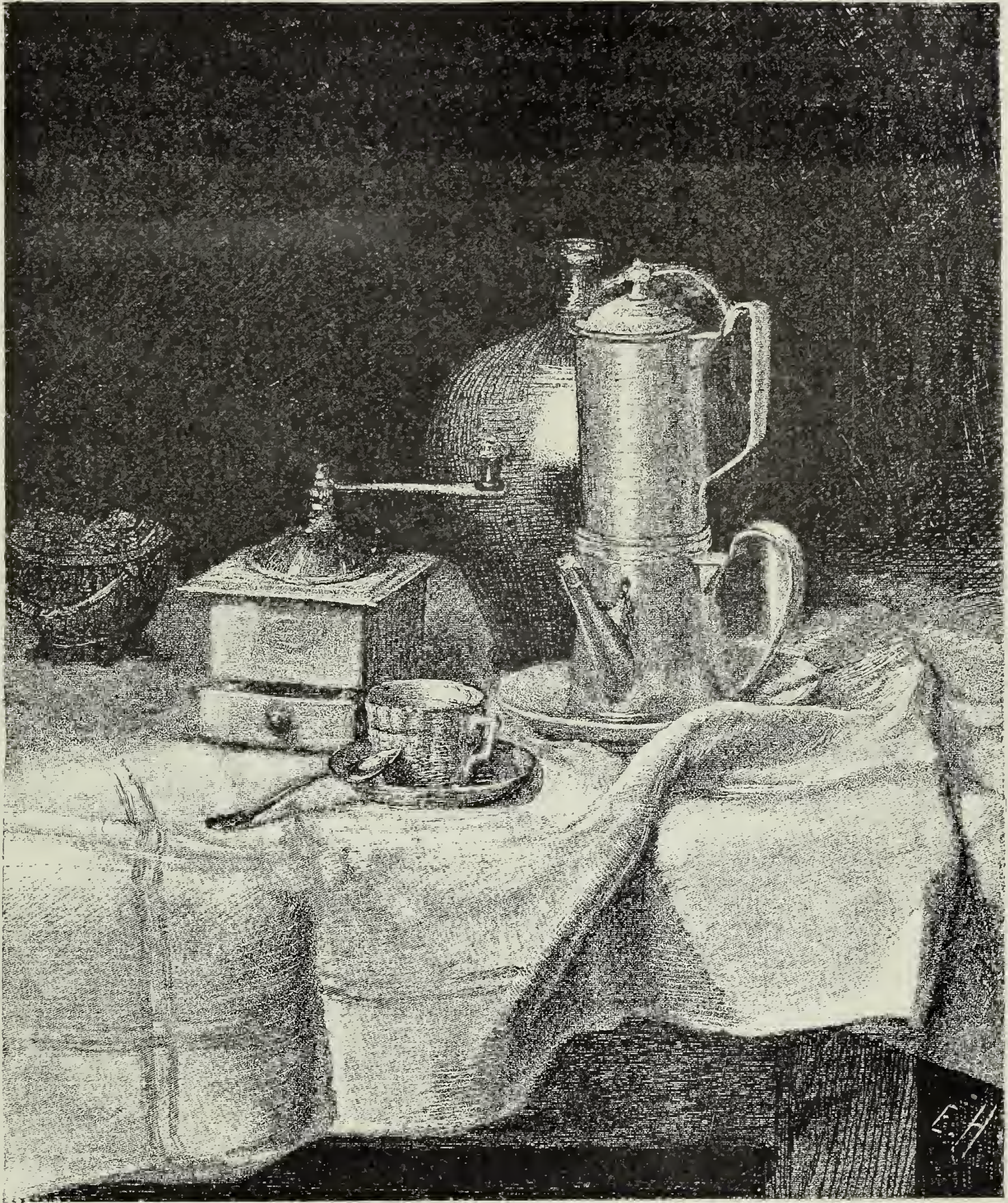
Pour le peintre né coloriste, c'est d'une façon tout opposée qu'il conçoit ses tableaux. Lorsqu'il veut donner une forme au sujet rêvé c'est d'abord par la tache qu'il procède, car la *tache* et l'*effet* le préoccupent avant tout.

Les taches ont une grande importance ; c'est ainsi qu'on désigne les notes dominantes d'un tableau.

On dit d'un tableau bien composé comme harmonie de couleurs, où

tout est placé pour faire valoir un ton ; ce tableau est bien *taché*, les *taches* en sont heureuses.

Si au contraire, les notes vives se combattent au lieu de s'harmoniser,



L'effet éclairé de gauche à droite, avec un fond très foncé.

si toutes ont la même importance et désagrègent l'effet, on dit de ce tableau mal équilibré, c'est mal *taché* ou d'une *tache* désagréable.

Lorsqu'un artiste plus peintre que dessinateur cherche dans une esquisse la composition d'un tableau, si c'est une nature morte qu'il veut représenter, il verra dans son imagination les objets qu'il désire peindre

et se préoccupera d'abord de la tache dominante des objets qu'il veut réunir. Si, parmi ces objets, il s'en trouve un en cuivre, il pensera à utiliser la note brillante du métal pour obtenir de l'effet dans sa composition.

Après un dessin très sommaire, il commencera par placer la tache du cuivre, puis il s'occupera de son accord et des rapports qui doivent soutenir sa note principale.

Avant de parler des rappels, disons qu'il y a des règles de goût qu'il est indispensable d'observer. Il ne suffit pas de placer une note juste de



L'effet éclairé de gauche à droite, avec un fond très clair.

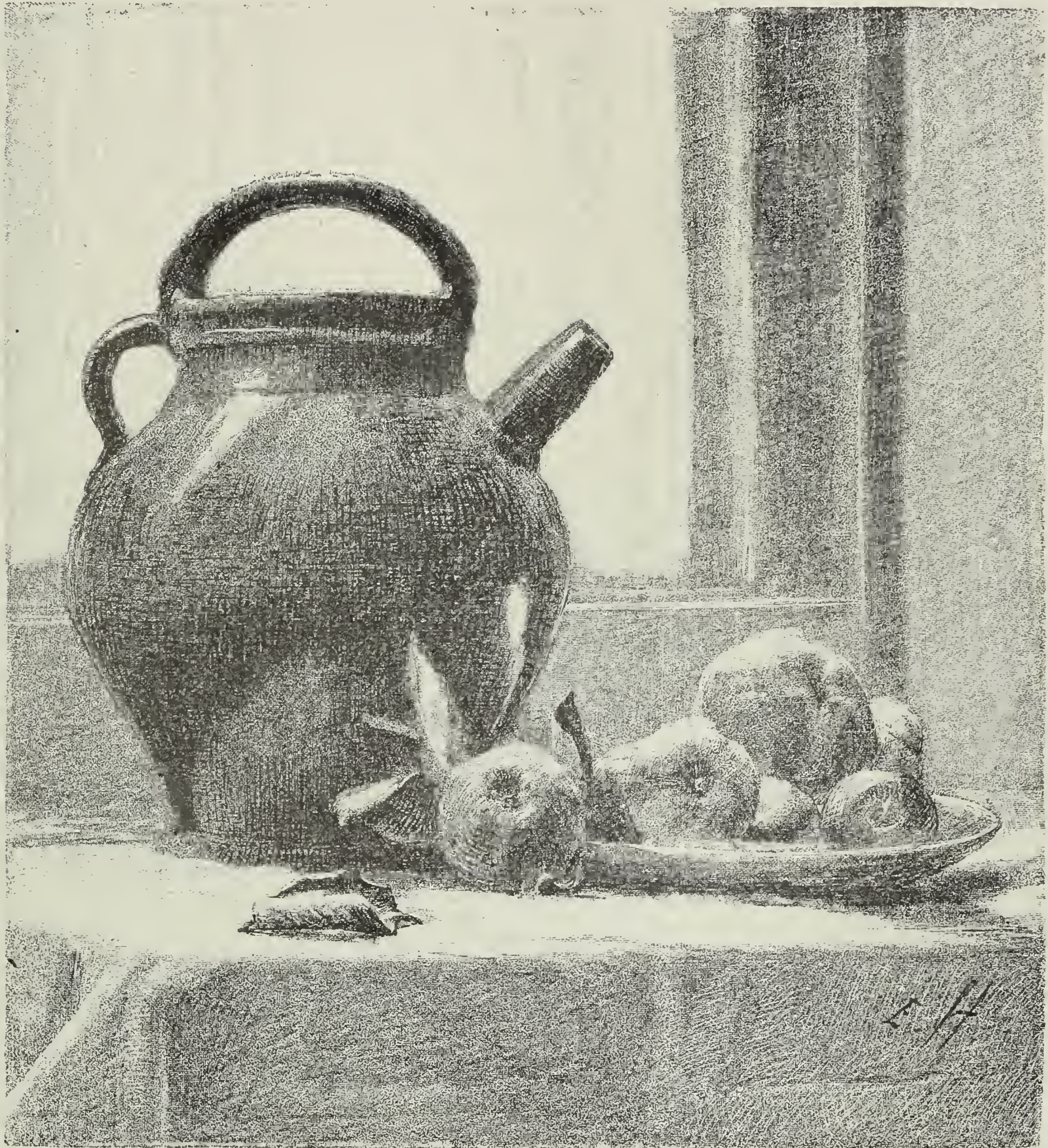
ton pour qu'elle fasse bien, il faut aussi qu'elle soit mise à propos, *bien en toile.* Si cette note claire était posée juste au milieu de la toile, elle créerait une symétrie qui doit toujours être évitée.

La tache placée dans un coin de la toile à gauche ou à droite ferait aussi très mal, elle entraînerait l'œil du spectateur trop loin du centre du tableau.

La tache se place généralement aux deux tiers de la toile ne formant milieu ni avec sa hauteur, ni avec sa largeur.

La tache a une importance égale au dessin dans l'ordonnance d'une composition, car si les lignes sont belles et bien conçues, toute l'harmonie peut être détruite par des taches malheureuses placées hors de propos.

Les rappels. — Dans un tableau de nature morte ou autre bien taché, s'il se trouve une note intense, telle que le rouge d'une pomme, le jaune d'un citron, l'éclat d'un cuivre, cette note ne doit jamais être seule de sa



L'effet à contre-jour.

couleur, elle doit être accompagnée par une ou deux taches de moindre importance, mais de même coloration.

Ces taches moins vives sont un écho de la première tache et doivent être fort atténuées de façon à ce qu'il n'y ait pas dans le tableau deux taches de même couleur.

Cet écho se nomme, en terme d'atelier, un *rappel.*

Ce rappel doit être observé dans les éclats de lumière, comme il sera dit au chapitre de l'effet.

L'effet. — Beaucoup de peintres et surtout la plupart des amateurs sont peu préoccupés de l'effet lorsqu'ils peignent un tableau.

La facture paraît les captiver avant toute autre chose ; ils oublient qu'un tableau doit être vu à distance pour être jugé dans son ensemble.

Cette pensée fixe leur fait totalement négliger l'effet, pour se donner tout à l'exécution qui n'est que secondaire cependant.

Quand un tapissier drape une portière ou un rideau, ne s'attache-t-il pas avant tout à ce que l'étoffe offre des plis harmonieux et décoratifs qui fassent un bel effet?



L'effet éclairé du dessus.

Quand il regarde l'ensemble, qu'importe que les points de couture soient plus ou moins réguliers ; ce qui le préoccupe avant tout, c'est l'effet général.

Pour juger un tableau, il faut s'en éloigner d'une distance trois fois égale à sa plus grande dimension.

Le grand peintre Rembrandt, qui savait pourtant exécuter aussi bien que ses confrères, se préoccupait avant tout de l'effet. Aussi n'aimait-il pas qu'on examinât sa peinture de trop près, sachant personnellement qu'on ne pouvait en comprendre l'effet, si l'on ne se plaçait pas au point de vue.

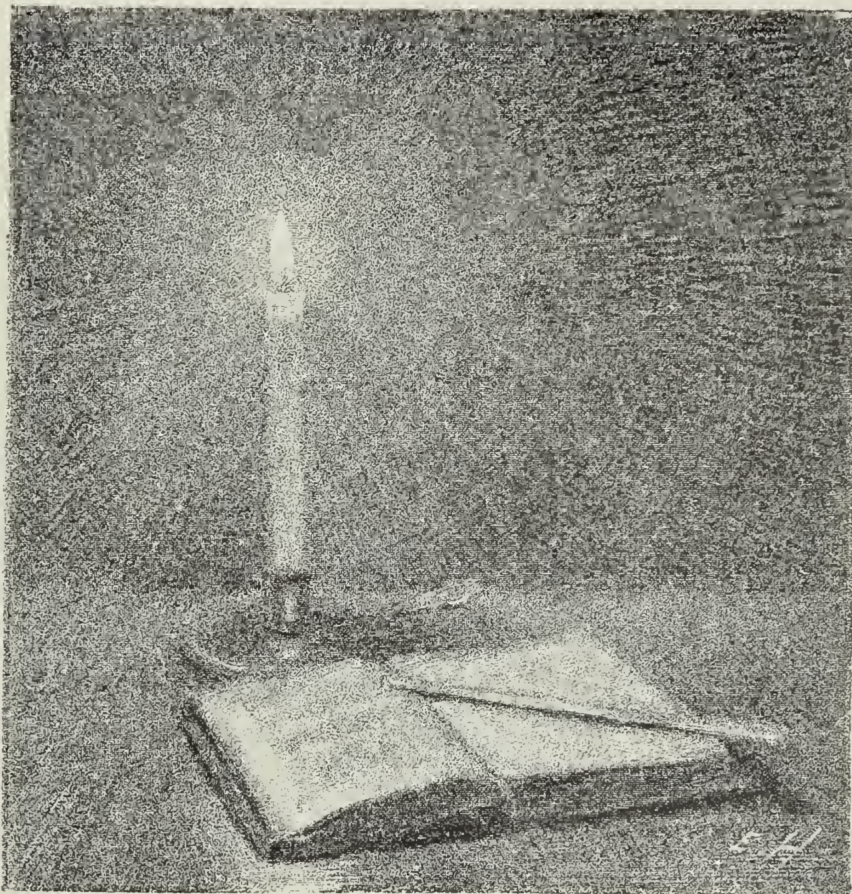
Il reçut certain jour la visite d'un amateur. Comme ce dernier s'appro-

chait trop pour regarder un tableau que le maître venait de terminer, celui-ci impatienté lui dit rudement :

« Reculez-vous, Monsieur, la peinture est faite pour être vue et non « pour être sentie ! »

Nous n'avons pas voulu dire que l'exécution doit être lâchée pour que l'effet soit bien rendu, mais, ce n'est que lorsque l'effet sera bien déterminé que l'artiste devra songer à l'exécution.

Il faut se lever souvent lorsqu'on peint, se reculer de même, en observant que les détails soient subordonnés à l'ensemble, car si l'on s'aperce-



L'effet de lampe ou de bougie.

vait qu'ils attirent les regards à d'autres endroits qu'à celui qu'on veut montrer avant tout, il faudrait les supprimer.

L'effet tient la première place dans la composition d'un tableau, car si l'effet est bien juste, il attire et retient les connaisseurs.

Bien que les effets soient moins variés dans la nature morte que dans le paysage, ils sont encore assez nombreux cependant.

Il y a l'*effet* éclairé de face.

L'*effet* éclairé de gauche à droite, avec un fond très foncé, ou avec un fond très clair.

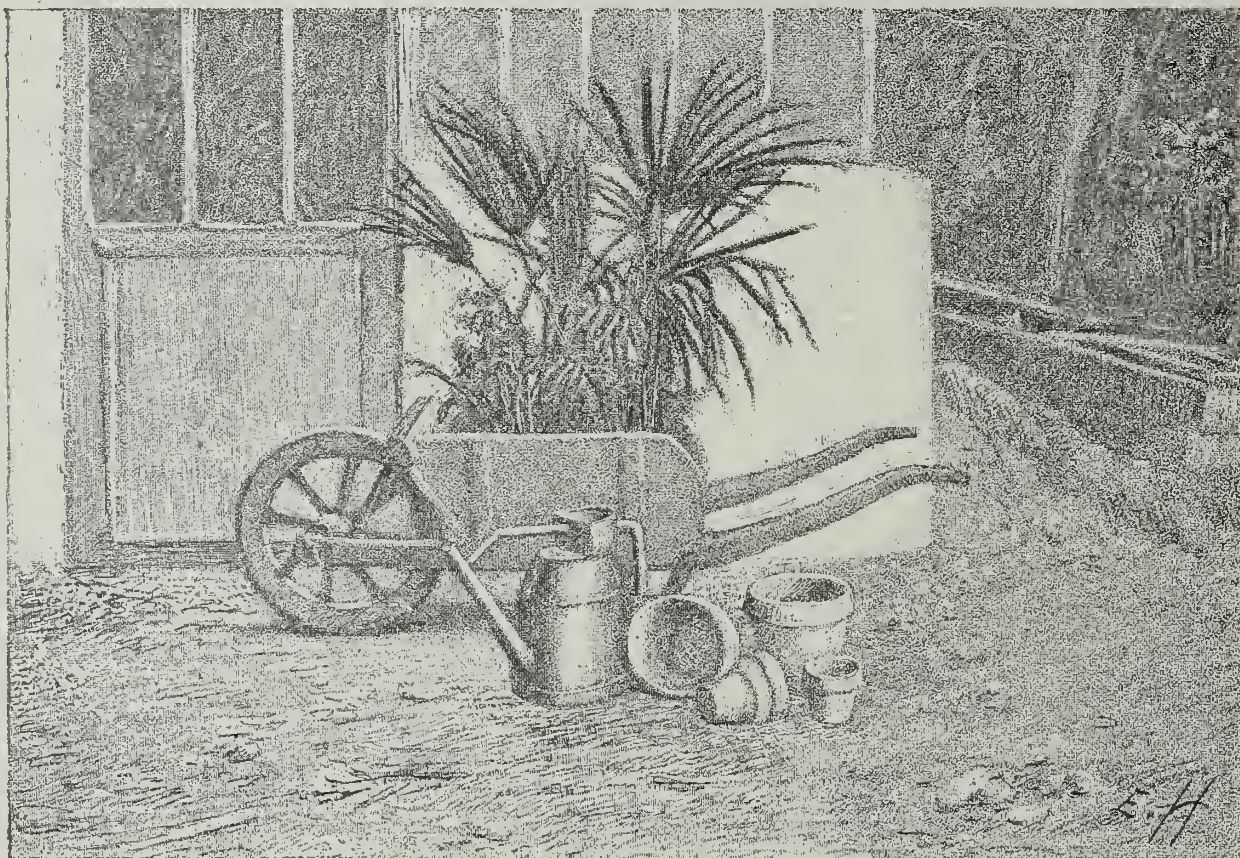
Puis l'*effet* à contre-jour, où la lumière venant du fond du tableau, découpe vigoureusement la silhouette de chaque objet.

L'*effet* éclairé du dessus, ou la lumière venant du plafond projette des ombres sous chaque objet.

Il y a aussi l'*effet* de lampe ou de bougie dont la lumière artificielle éclaire les objets.

Les natures mortes en plein air éclairées par un *effet* gris, ou par un *effet* de soleil.

Pour les commençants, l'*effet* le plus simple, celui qui est le plus constant et que nous recommandons comme étant le plus facile est l'effet



Plein air, effet gris.

éclairant les objets de gauche à droite comme il a été dit en expliquant la manière de peindre un livre.

De l'aspect. — L'aspect est le résumé, l'ensemble des qualités exigées dans un bon tableau.

L'aspect est le complément de l'effet.

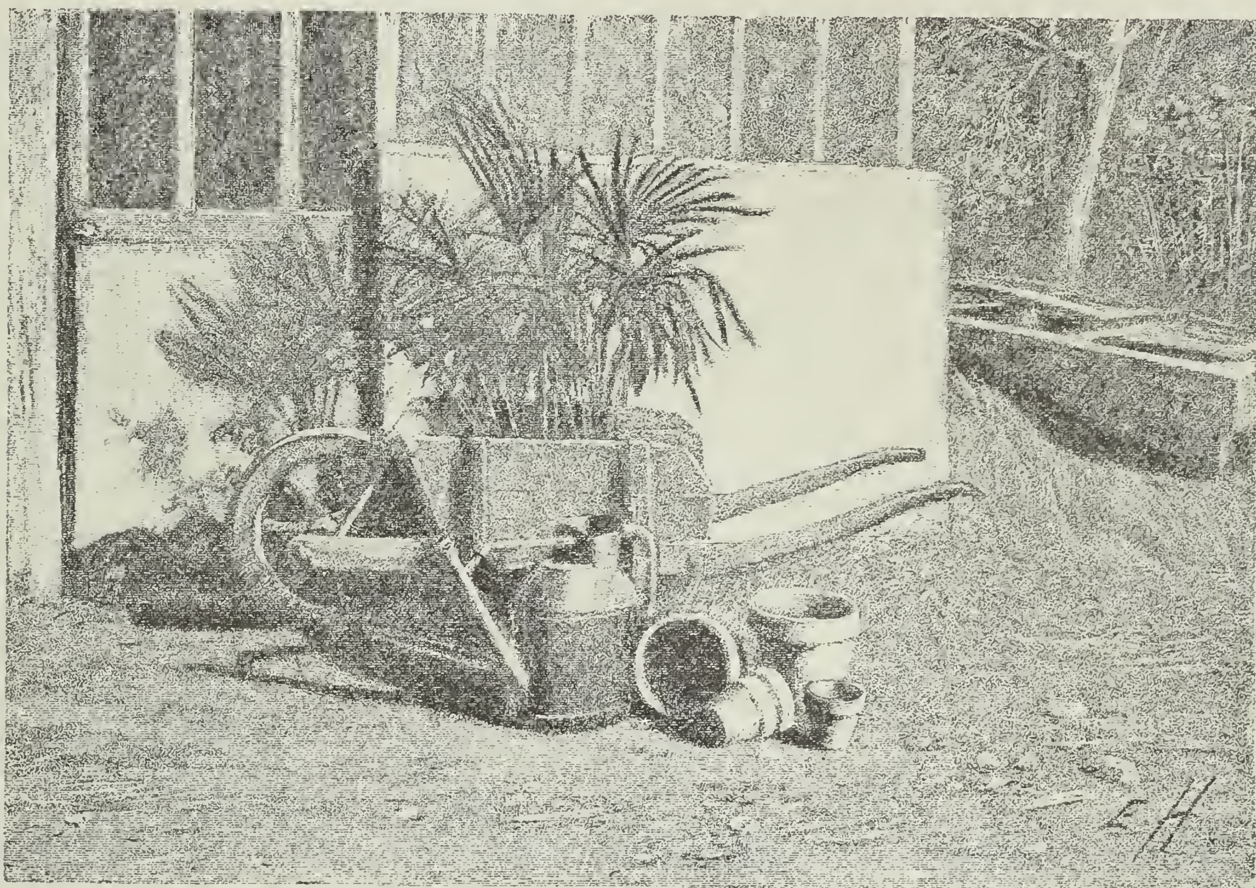
Quand un tableau est bien composé, bien dessiné, bien juste d'effet, que les taches en sont heureuses, qu'il se présente bien en un mot, on dit de ce tableau qu'il est d'un bel aspect.

De la tenue d'un tableau. — On dit qu'un tableau se *tient* quand les valeurs sont justes, qu'il est bien enveloppé, que rien ne détonne, qu'il ne s'y rencontre pas d'accents trop vifs, de notes trop intenses qui se-

raient criardes et viendraient gêner l'ensemble en prenant une place trop considérable.

Il faut que l'exécution bien raisonnée dans toutes les parties, laisse à chaque objet l'importance exacte qu'il doit avoir.

Quand un tableau possède bien toutes ces qualités, on dit qu'il se *tient* bien ou qu'il est d'une bonne *tenue*. Ce terme s'emploie également pour désigner la composition seule d'un tableau quand les lignes sont heureusement conçues, que chaque chose a bien sa dimension relative,



Plein air, effet de soleil.

que l'idée qu'on a voulu évoquer est bien compréhensible à première vue, c'est alors qu'on dit : voilà une composition qui se *tient* bien.

De l'enveloppe. — L'enveloppe est l'art de noyer les contours de chaque chose, sans en perdre la forme, c'est par l'enveloppe qu'on donne de l'air dans un tableau.

Parmi les peintres modernes, Corot, Henner et Puvis de Chavannes sont les peintres qui ont le mieux compris l'art d'envelopper.

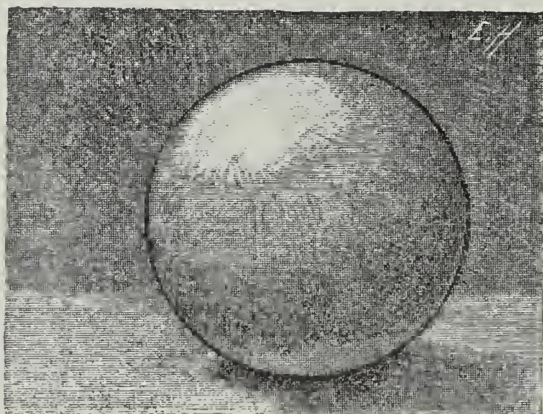
Nous recommandons à tous ceux qui veulent apprendre à peindre, d'examiner longtemps et souvent les toiles de ces maîtres. Nous sommes convaincu que cet examen leur montrera mieux que nos observations le but et l'utilité de l'enveloppe

Les *valeurs* et la *tenue* sont inséparables de l'*enveloppe* qui est leur complément.

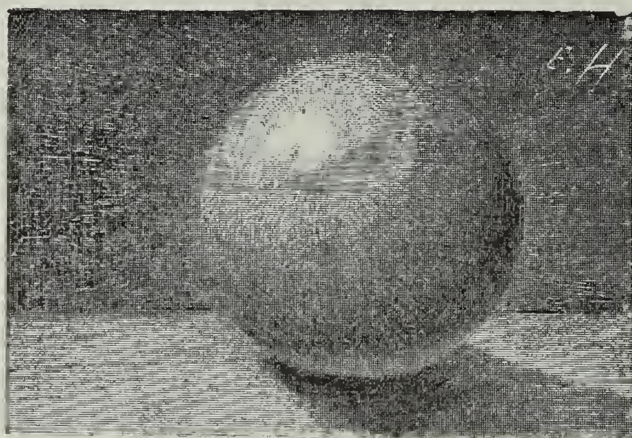
Exemple : On sait combien il est désagréable de regarder une peinture comme en font les amateurs qui travaillent sans conseils sérieux? Les contours de chaque objet sont alors arrêtés, nets, secs, durs, sans modelé sur les bords, en un mot, manquent d'enveloppe.

Quand on n'est pas initié aux mystères de l'enveloppe (ce qui arrive fréquemment aux débutants), on ne peut souvent pas sortir d'une difficulté qui consiste à modeler et à faire tourner les bords d'un objet rond.

Exemple : Si on veut peindre une boule, on prend naturellement un compas pour tracer un rond, puis on peint cette boule en s'efforçant de



Boule tracée au compas.



Boule dont le contour est fondu par l'enveloppe.

ne pas perdre le trait; il en résulte une petite sécheresse au bord qui détruit tout le modelé.

La boule tourne bien dans le milieu si les valeurs ont été justement observées, mais les bords de la boule s'aplatissent et donnent l'aspect d'une moitié de boule.

Pour éviter cet inconvénient, il faut noyer le contour en le fondant avec le fond, c'est ce qu'on nomme *envelopper*.

Nous recommandons à tous ceux qui veulent se livrer à l'art de peindre, de regarder souvent les natures mortes de Chardin, ce maître incomparable qui a su si bien envelopper la forme et le contour de chaque chose en leur conservant leur beau dessin.

De l'embu. — Quand on a travaillé quelque temps sur une étude et qu'on a recommencé plusieurs fois des parties mal venues à l'exécution, il se produit un effet très désagréable, qu'on appelle l'*embu*.

La couleur grasse, souple, brillante au moment où elle est employée, devient dès le lendemain maigre, sèche et terne.

Les parties les plus foncées et les ombres deviennent grises ; l'étude

perd tout effet, les noirs deviennent gris et les lumières perdent leur éclat.

L'*embu* est un des grands désagréments de la peinture et il est presque impossible de l'éviter.

L'*embu* provient du dessous qui, n'étant pas assez sec, absorbe tous les liquides contenus dans la couleur que l'on vient remettre sur une ébauche trop récente.

Exemple : Prenez une toile dont l'apprêt est bien sec, peignez dessus n'importe quoi avec telle couleur que vous voudrez. Si vous peignez entièrement cette toile dans une seule séance et que vous n'y retouchiez jamais, la peinture en restera brillante, sans aucun embu et n'aura pas besoin d'être vernie. Si au contraire, vous retouchez cette ébauche dès qu'elle paraît sèche au toucher tout ce que vous avez ajouté sera embu le lendemain ; voici pourquoi :

La couleur mise dans la première séance n'étant pas complètement sèche malgré les apparences, absorbera comme une éponge tout le liqude de la nouvelle couleur qui deviendra terne et grise.

Dans cet état, l'étude ou le tableau est très désagréable à regarder, surtout pour celui qui en est l'auteur, car ne reconnaissant plus lui-même ce qu'il a fait, il se désole, à tort, et croit mauvaises certaines parties, qui peuvent être en réalité très bonnes.

Il y a plusieurs façons de remédier à cet inconvénient. Celui qu'on emploie le plus généralement, consiste à frotter légèrement les parties embues avec une brosse bien propre, humectée d'huile de lin, en ayant soin de laisser sur la peinture le moins d'huile possible.

Ce procédé a, malheureusement, l'inconvénient de faire jaunir les tons clairs, si on oublie d'essuyer entièrement les parties qu'on ne repeint pas immédiatement après les avoir frottées d'huile.

Mais il existe un autre procédé qui nous a réussi depuis de longues années; il consiste à employer le vernis *Dammar*, qui est un vernis spécial pour retoucher sans inconvénient la peinture, à la condition d'en étaler très peu sur la toile pour en retirer l'embu.

Voici comment on s'y prend :

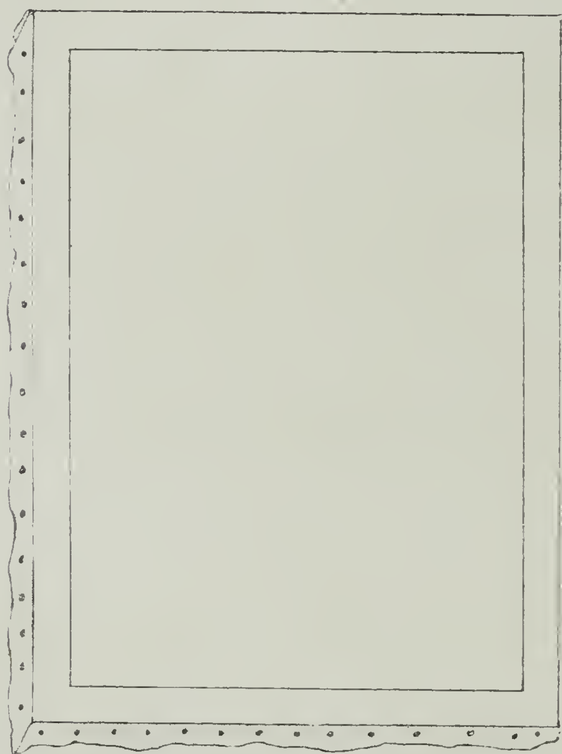
Après s'être assuré que la peinture est suffisamment sèche pour être *désembue* sans se brouiller au contact de la brosse, on emploie le vernis, comme il est dit plus haut, pour remplacer l'huile, on en frotte légèrement toute la surface de la toile en laissant très peu de vernis sur la peinture.

L'embu en disparaissant complètement laisse une sorte de mordant poisseux qui accroche très agréablement la nouvelle peinture et facilite l'exécution. Le vernis à retoucher dit vernis Vibert est aussi très bon et d'un emploi facile.

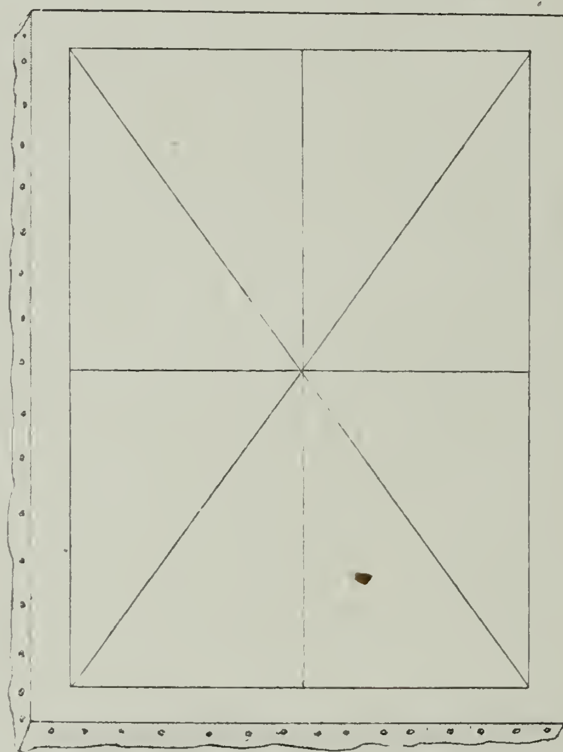
On peut, en procédant ainsi, enlever l'embu autant de fois qu'on le juge nécessaire aux retouches et jusqu'à l'achèvement du tableau.

La mise en toile. — Avant de commencer nos explications sur différentes façons de procéder pour peindre des tableaux de Nature morte, il nous a paru indispensable d'expliquer l'importance de la mise en toile, puisque c'est la première opération qui se présente quand on commence un tableau.

La mise en toile a une importance capitale et l'on n'y devient habile qu'avec une longue pratique de la peinture et du dessin. C'est qu'il faut pour y réussir une promptitude de coup d'œil, une sûreté de jugement, une habileté de tour de main qui ne s'obtiennent qu'avec le temps.



Trait sur la toile pour la mise en place.



Tracé destiné à trouver et conserver le centre de la toile.

C'est l'art de bien placer, à l'endroit voulu, les objets qui composent un tableau.

Lorsqu'on groupe des objets pour les peindre et qu'on n'a pas une grande habitude de *la mise en toile*, on s'aperçoit quand le dessin est terminé, que la composition est *mal mise en toile*, que les objets sont placés trop haut ou trop bas, trop à droite ou trop à gauche, et l'on se voit dans la nécessité de tout effacer pour recommencer.

Afin d'éviter ce désagrément qui provient surtout du manque d'habitude, nous allons donner un conseil facile et simple à comprendre.

Un des premiers défauts de la mise en toile, est causé par le mauvais dessin des objets qu'on fait trop grands pour le format de la toile employée.

Ce défaut vient quelquefois de la vue. Si l'élève est myope, il dessine toujours les objets trop petits. Si, au contraire, il est presbyte, il dessi-

nera toujours trop grand, croyant copier exactement, et il lui faudra une grande puissance de volonté pour arriver à se corriger. Ce n'est qu'en s'astreignant à faire tenir son dessin dans un espace déterminé à l'avance par deux points, en mesurant l'objet et en traçant sur la toile la place exacte qu'il doit occuper qu'il arrivera peu à peu à corriger le défaut de sa vue. Quand cet élève voudra dessiner un ensemble qui soit bien mis en toile, il aura le soin de commencer par tracer tout autour un trait la réduisant de quelques centimètres, comme cela est indiqué dans la figure ci-contre, afin de réserver une marge donnant de l'air autour de la composition.



Fig. 1.

Pour éviter de placer la composition trop haut ou trop bas, trop à droite ou trop à gauche, on commence par tracer deux lignes diagonales et deux lignes coupant la toile par le milieu en hauteur et en largeur.

Ce tracé se fait légèrement avec un fusain taillé très fin, de façon à rappeler constamment la place où se trouve les milieux de la toile (centre et milieu de la largeur et de la hauteur) et cela sans gêner le dessin.

Il y a encore une précaution à prendre pour éviter de recommencer le dessin d'une mise en toile, c'est de faire le dessin sur une feuille de papier qu'on choisit à cet effet, aussi mince que possible, puis on le transporte sur la toile en le décalquant au moyen d'un papier noir ou bleu, connu sous le nom de : *papier à décalquer gras.*

On place le papier à décalquer entre le dessin et la toile, en ayant

soin de mettre le côté noir ou bleu contre la toile. On fixe le tout avec quatre punaises (petit clou à tête plate) pour que rien ne bouge, puis on repasse tous les traits du dessin avec un crayon dur, et le dessin se trouve transporté sur la toile. Cette façon de procéder permet de hausser ou de descendre la composition aussi bien que de la placer plus à droite ou plus à gauche, s'il en est besoin, rien qu'en déplaçant la feuille de papier qui a servi à faire le dessin.

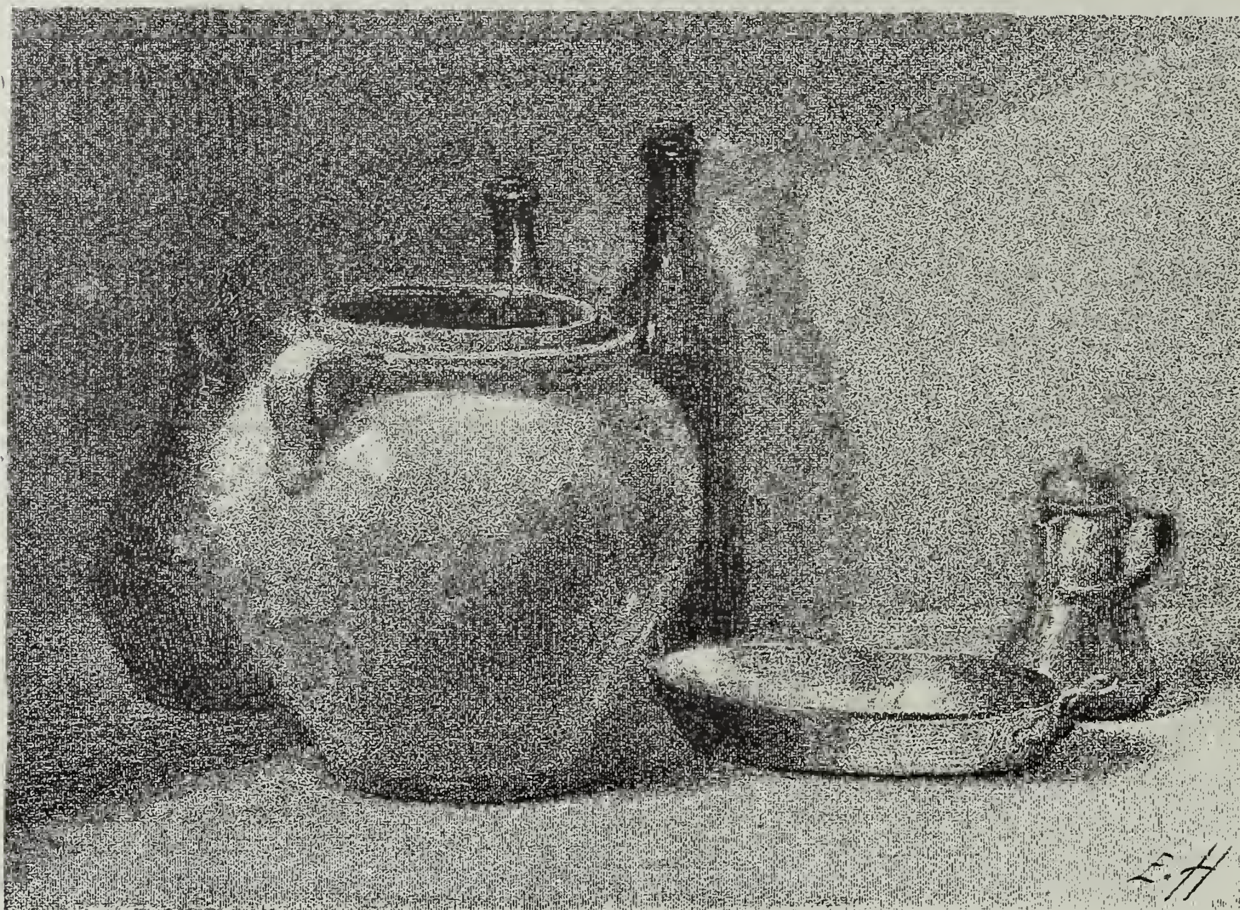


Fig. 2.

Quelques réflexions sur la manière de grouper et de faire poser les Natures mortes. — Savoir grouper les objets est une difficulté qui se rencontre tout d'abord quand on commence à peindre des Natures mortes. On ne sait comment les présenter agréablement.

Trouver, en groupant les objets, une ligne agréable, formée par la façon dont on les rapproche les uns des autres, est une science qui demande beaucoup de pratique et qu'il est assez difficile d'enseigner.

Le goût de l'élève est la principale qualité requise ; néanmoins nous allons indiquer une manière de procéder qui est la base de toutes les compositions en général, quel que soit le genre qu'on veuille traiter.

Ce moyen c'est la pyramide.

Dans toutes les compositions, il doit se présenter un groupe principal et un groupe de moindre importance. Le groupe principal doit

s'envelopper dans une ligne ayant la forme d'une pyramide, accompagnée ou relevée à droite ou à gauche par un groupe plus petit. (Voir le dessin, fig. 1.)

L'assemblage des objets doit toujours se faire par un nombre impair : 3, 5, 7.

Si, pour la compréhension d'un sujet donné, on se trouve dans la nécessité de grouper les objets d'un nombre pair, tel que : 2, 4, 6, il



Fig. 3.

faudra s'appliquer à en dissimuler leur nombre en les plaçant par groupe impair, comme dans la figure 2.

Quand, dans un sujet donné, on se trouve obligé de peindre des objets de même hauteur, tels que des pots ou des bouteilles, des corbeilles, etc., il faut s'efforcer de trouver la pyramide en renversant certains objets, comme il est démontré dans la figure 3.

Si, pour une raison majeure, on ne peut renverser les objets, on trouvera la pyramide dans l'effet, c'est-à-dire au moyen des ombres qui, étant disposées de certaines façons, mettront en lumière les objets qu'on voudra montrer et dissimuleront les autres (fig. 4).

La pyramide devra toujours être dissimulée. Si elle était apparente au premier coup d'œil, elle serait désagréable.

Elle ne doit être appréciable que pour les initiés.

C'est un moyen de trouver vite à grouper d'une façon agréable, mais ce n'est là qu'un moyen faisant partie du métier, il ne faut pas en faire parade.

Consultez les figures que nous donnons ici, et vous verrez que la pyramide n'existe que lorsqu'on la cherche, semblable à la charpente d'un édifice qui n'est visible que pour les architectes.

Manière d'obtenir les ombres sur les objets. — Si l'on a besoin d'éteindre certains accents trop vifs, ou si l'on éprouve le désir de



Fig. 4.

mettre dans l'ombre certaines parties d'un tableau, voici un moyen pratique et simple pour obtenir ce résultat :

Prenez deux toiles d'égales proportions ; placez-les verticalement, debout sur une table en les appuyant d'un côté sur le mur. Prenez une autre toile que vous placerez à plat, comme un toit, les deux extrémités portant sur les deux toiles ; vous obtiendrez alors une sorte de niche qui donnera déjà de l'ombre au fond, puis, au moyen de draperies placées à plat sur la toile du haut et qu'on laissera pendre, on obtiendra les ombres aux endroits voulus.



TOILES DISPOSÉES POUR OBTENIR DES OMBRES SUR LE FOND ET SUR LES OBJETS

RÉFLEXIONS SUR LA PEINTURE A PROPOS DE NATURES MORTES

Le Tableau et l'Etude. — Il existe une très grande différence entre un tableau et une Etude.

L'Etude est un exercice, à la portée de tous ceux qui veulent apprendre à peindre, l'étude sera plus ou moins bonne, voilà tout.

Les moins bien doués, parmi les amateurs, ont exécuté parfois certains morceaux que de véritables artistes n'auraient pas reniés, et il n'est pas rare de voir des élèves que la nature (à défaut d'autres dons) a doués d'une patience et d'une persévérance obstinées, triompher des difficultés les plus grandes.

En effet, que faut-il pour apprendre à peindre ? Une bonne vue et une forte volonté. Mais ce qui est suffisant pour faire un peintre, ne l'est pas pour faire un artiste.

Pour être artiste, il faut être doué de sentiments élevés, posséder l'amour du beau, avoir l'enthousiasme, la distinction, la sensibilité, l'indépendance, l'audace et la ténacité ; ce dernier don est un des plus précieux, car tous les artistes étant fatalement enclins au découragement, il leur faut une grande énergie morale et beaucoup de suite dans les idées, pour mener à bonne fin leurs conceptions artistiques.

On n'est pas un artiste parce que l'on sait peindre un pot ou un poisson.

La peinture est le moyen donné à l'artiste pour exprimer ses sentiments et ses sensations, comme l'instrument de musique est donné au compositeur et la plume à l'écrivain.

La peinture n'étant que le moyen d'expression, elle doit chercher à se faire oublier momentanément pour ne pas nuire à la sensation qui cesserait d'exister si le regard s'arrêtait au précieux de l'exécution.

Quand on a fait beaucoup d'études en commençant par peindre un objet seul, puis deux ou trois réunis et qu'on est déjà en possession d'une certaine habileté, c'est alors qu'on pense à faire un tableau.

Voilà comment on devra procéder :

Avant toute autre chose, il faudra d'abord bien se pénétrer de l'idée qu'on veut symboliser, car un tableau doit évoquer une pensée. C'est là que se trouve la différence entre un *tableau* et une *étude*. Tout est motif à étude, tandis que le tableau doit être la réunion d'objets choisis dans leur assemblage. Il ne sera commencé qu'après des réflexions longuement muries.

Exemple : Si l'on s'est décidé à peindre une nature morte, symbolisant le lendemain d'une fête, par des boîtes de bonbons ouvertes, des

gâteaux entamés, des fruits, des flacons de liqueur, des bouquets de fleurs, etc..... voici comment on procédera.

Manière de procéder pour faire un tableau et conseils sur la façon de le composer. — Il faut d'abord chercher la composition générale sur une feuille de papier à l'aide d'un crayon à la mine de plomb. Sans trop préciser comme dans le croquis ci-contre.



Première esquisse.

Et sans se servir d'autres renseignements que ceux fournis par la mémoire on fera ce dessin informe ayant pour but :

1° De raisonner le sujet et de se mettre sur la voie de la composition ;

2° De renseigner sur les objets qu'il faudra se procurer pour l'exécution.

Ceci fait, l'idée sera bien arrêtée et la composition presque trouvée, puisque au moment de peindre on se sera tenu ce raisonnement :

« Si je représente le lendemain d'une fête, il faut que je détermine « et fasse comprendre à première vue, par les objets que je vais grouper, « quel est le genre de fête qui a pu faire réunir ces objets. »

Si l'on veut par exemple représenter l'anniversaire d'un grand-papa,

il faudra naturellement s'efforcer de réunir des objets évoquant bien cette idée, tels que les suivants :

Une tabatière en argent à demi enveloppée de papier de soie (ceci étant bien un cadeau destiné à une personne âgée), puis un rouleau de papier noué avec une faveur violette, évoquant l'idée d'un compliment écrit par un enfant ; puis encore une carte photographique représentant le portrait d'un enfant très jeune, enfin un vase quelconque, mais riche, tel qu'une belle potiche ou une jardinière en bronze ou en cuivre repoussé, ayant l'air d'avoir été apporté comme présent.

Ces objets devront être placés en évidence en premier plan, puisqu'ils sont les prétextes qui motivent le tableau.

Le reste : gâteau, liqueurs, fruits, etc..... deviendra, suivant le degré d'éloignement, un ensemble d'accessoires plus ou moins importants qui seront traités comme tels dans l'exécution définitive.

Ce croquis terminé, quand on aura achevé de mettre en place les lignes de la composition, on fera une esquisse peinte, pour se rendre compte de l'effet à donner au tableau.

L'Esquisse peinte. — L'esquisse n'est le plus souvent, qu'une pochade où l'artiste trace vivement le projet d'un tableau. C'est la première manifestation de sa pensée.

Il faut souvent faire plusieurs esquisses avant de trouver un arrangement définitif qui rende bien ce qu'on désire.

L'esquisse a donc pour but de déterminer l'effet général qu'on veut donner à un tableau, elle en est en quelque sorte, le plan très réduit.

Elle est aussi très utile pour apprendre à peindre librement et vite, car elle force la mémoire à se rappeler la forme et les tons des objets ainsi que des effets observés.

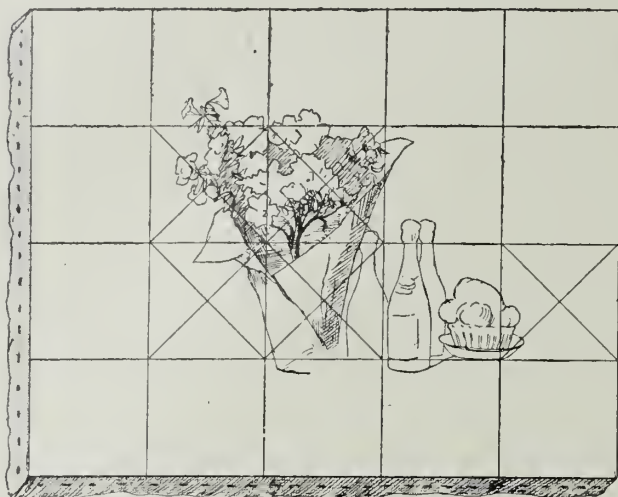
L'esquisse se peint généralement sans copier la nature qui entraverait le libre essor de l'imagination.

Dans une esquisse, on doit tout d'abord se préoccuper de la composition des lignes d'ensemble, puis on cherchera la forme de l'effet général, pour savoir comment on éclairera chaque chose et pour déterminer la place de chaque *tache*.

Faire une esquisse est une des grandes récréations de la peinture. C'est un délassement pour les artistes, qui, n'étant pas gênés par la nature, ce critique inflexible qui arrête souvent l'enthousiasme, se laisseront aller à toute la verve de leur inspiration. Il résulte alors de fort jolies conceptions, peintes supérieurement, qui sont, hélas ! presque toujours préférables aux tableaux pour lesquels elles ont été exécutées.

Quoique l'esquisse soit attrayante au possible, il ne faut pas croire que ce soit là un travail facile. Il faut en effet, pour première condition, qu'elle soit exécutable.

Faire une esquisse jolie de composition et agréable de couleur, est déjà chose difficile, mais ce n'est là qu'une seule des difficultés.


Carreaux sur l'esquisse.

Les artistes s'accordent pour dire qu'il faut dix ans de pratique, pour faire une esquisse pouvant être grandie exactement.

Cela se comprend facilement. Il faut avoir beaucoup observé et avoir fait aussi beaucoup d'études, d'après nature pour bien posséder la mémoire de la forme, de la couleur et de la dimension relative des objets. Autrement on ne peut faire une esquisse utile, car les objets, n'ayant pas leurs proportions relatives, on s'apercevrait trop tard, en faisant poser les objets naturels pour l'exécution définitive, que la composition générale des lignes d'ensemble se trouve déséquilibrée et impossible à exécuter.

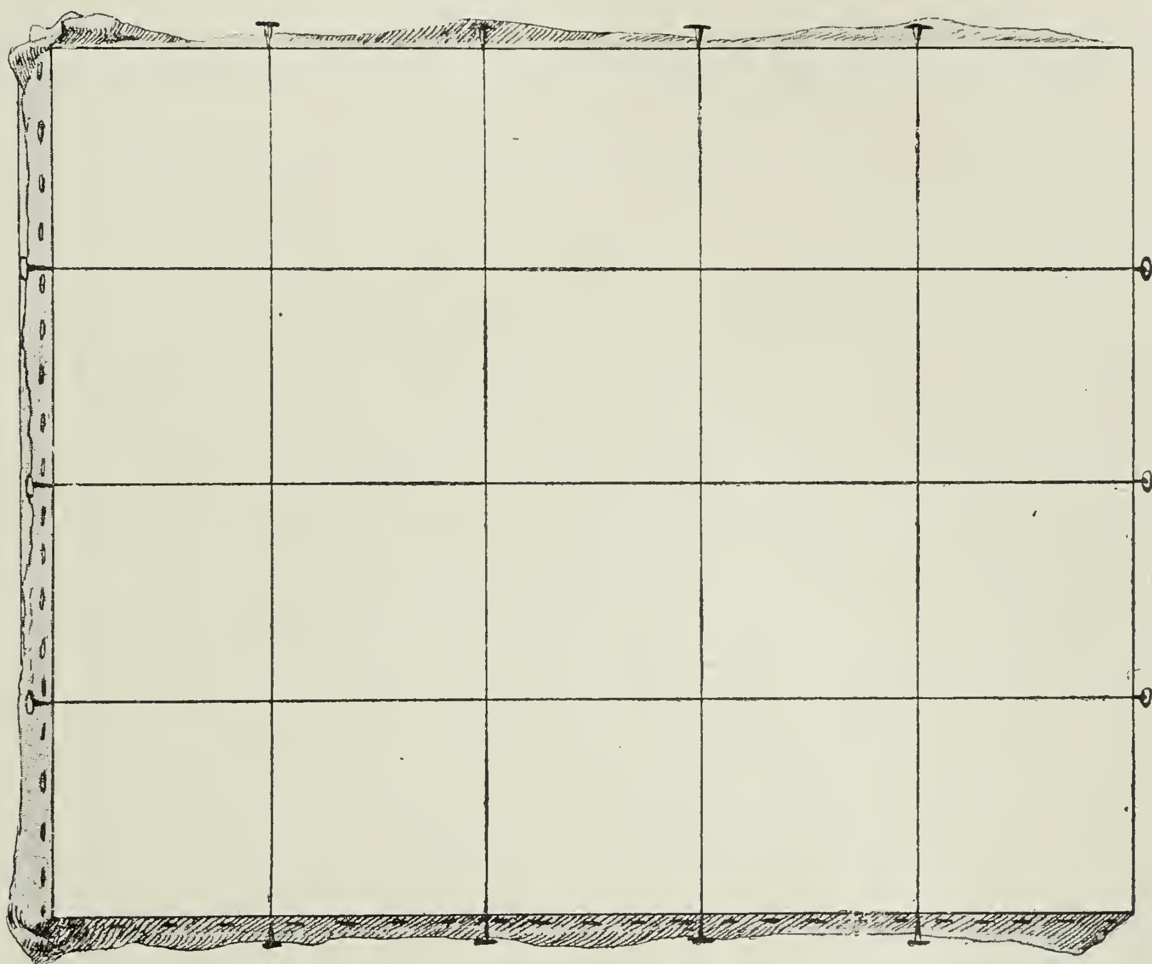

Carreaux sur la toile.

L'esquisse terminée, on l'agrandit de la manière suivante :

Agrandissement d'une esquisse au moyen de carreaux. — Quand on se dispose à faire un tableau (on verra plus loin la différence qui existe entre une étude, une esquisse et un tableau), il est nécessaire de faire une esquisse pour ne pas s'exposer à des surprises désagréables qui viendraient entraver l'exécution.

L'esquisse doit se faire dans une réduction proportionnée au tableau et doit avoir exactement la forme de la toile définitive.

On fait généralement l'esquisse réduite au cinquième, mais on peut, sans inconvénient la réduire au dixième ou à toute autre proportion.



Tension des fils.

Etant donné qu'on a fait l'esquisse au cinquième, voici comment il faudra procéder pour la grandir :

On fera un calque de l'esquisse, si elle est assez sèche pour être calquée, puis on le divisera en posant des points placés à intervalles égaux, afin de tracer des carreaux. Plus les carreaux sont petits, plus il est aisé de grandir l'esquisse.

La dimension des carreaux ne doit pas excéder quatre ou cinq centimètres.

Exemple : Pour une esquisse d'une grandeur de vingt centimètres en largeur et de seize centimètres en hauteur, des carreaux de quatre centimètres suffisent, ce qui donnera cinq carreaux sur le côté de l'esquisse

mesurant vingt centimètres et quatre carreaux pour le côté mesurant seize centimètres.

Pour grandir cinq fois, il faut se servir d'une toile cinq fois plus grande, c'est-à-dire, mesurant un mètre de largeur sur quatre-vingt, centimètres de hauteur. Et comme on aura soin de la diviser en un nombre de carreaux égal à l'esquisse, on obtiendra par conséquent cinq carreaux de vingt centimètres sur la largeur et quatre carreaux semblables sur la hauteur.

Lorsqu'il se trouve dans l'esquisse des détails très petits, qu'on veut reproduire exactement en les grandissant, on trace des lignes diagonales dans les carreaux, ce qui les divise encore et facilite le travail.

Si l'esquisse peinte qu'on désire grandir n'est pas suffisamment sèche pour être calquée, on obtient facilement des carreaux à l'aide de fils tendus, qui se posent devant la peinture sans l'abîmer. Voici comment on procède :

Avec l'aide d'un compas on divise la toile sur son épaisseur en autant de parties qu'on désire obtenir de carreaux. Cela fait, on prend des petits clous (appelés semences) semblables à ceux qui servent à tendre la toile ; on les enfonce à chaque place indiquée par le compas, et quand tout le tour en est ainsi garni, on prend une pelote de fil blanc et on tend des fils en les tournant autour de chaque clou de manière à former des carreaux.

Il est aisé de retirer les fils tendus en enlevant les clous, lorsque l'esquisse est agrandie

La proportion d'une esquisse déterminée par une ligne diagonale. — Si l'élève veut trouver rapidement la réduction proportionnelle d'une grande toile pour faire une esquisse exacte de proportion voici un moyen très simple qui lui évitera tous les calculs :

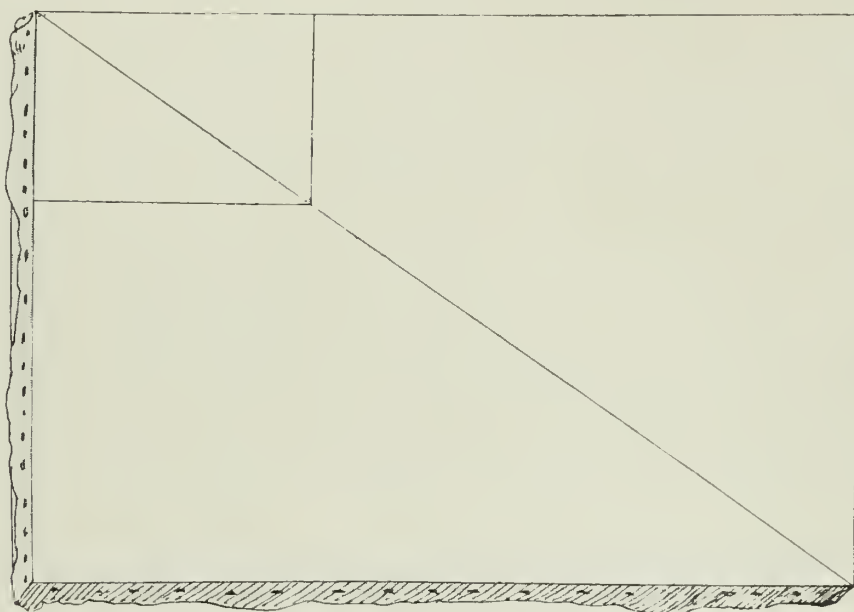
Il faut tirer une ligne diagonale sur la grande toile ; cela fait, on détermine la largeur dont on veut faire l'esquisse, cette largeur est facultative et la première venue est la bonne. Admettons par exemple qu'on emploie à cet effet une toile de *six* qui mesure quarante et un centimètres sur sa largeur. On portera cette mesure (de quarante et un centimètres) sur la grande toile, dans le haut, en mesurant de gauche à droite. Lorsque cette mesure sera pointée, on abaissera une ligne verticale jusqu'à la rencontre de la ligne diagonale, ce qui donnera un point d'intersection. Il ne restera plus qu'à tracer une ligne horizontale parallèle à la ligne du haut de la toile, et on aura une réduction exactement proportionnée de la grande toile.

Il est facile de se rendre compte que toutes les mesures de toiles peuvent être utilisées en employant ce moyen simple et expéditif. Nous ajouterons encore, que l'on peut ainsi se rendre compte rapidement de

ce qu'il faut retrancher ou ajouter, pour que l'esquisse qu'on veut peindre soit dans les proportions exactes de la grande toile.

Manière de peindre les cuivres. — Les métaux, tels que l'or, l'argent, le fer, le cuivre, etc., se peignent plus vigoureusement que les objets en bois, en marbre, ou en terre cuite, exception faite des ustensiles de ménage en terre vernissée qui prennent sous l'action de la lumière des aspects métalliques et peuvent se peindre en employant la pâte aussi épaisse qu'on le jugera utile.

Quelques artistes modernes se sont intéressés tout spécialement à ce genre de peinture. Philippe Rousseau a peint des bouilloires, des bas-



Mise en proportion.

sines et différents vases de cuivre d'une façon superbe, notamment les cuivres rouges qu'il réussissait tout particulièrement. Antoine Vollon s'est aussi très souvent amusé à peindre des cuivres. C'est lui qui, le premier, a peint un chaudron de cuivre jaune, lequel fit l'étonnement des artistes et du public, il y a environ trente ans. Depuis lors, beaucoup de peintres se sont essayés à peindre ce métal et parmi eux Joseph Bail y a particulièrement réussi, si bien même, qu'il semble s'y spécialiser. Malgré l'importance qu'il donne aux figures qui composent ses tableaux, les accessoires en cuivre y tiennent la première place et il les peint si étonnamment que le public ne s'en lasse pas, qu'il en veut dans chaque tableau ; qu'enfin un tableau où il n'y aurait pas un cuivre poli, ne serait pas un Joseph Bail.

Et le public a tellement l'habitude de voir chaque année le cuivre de son peintre favori que l'artiste ne pourra plus guère se soustraire à cette obligation. Le succès a ses revers, hélas !!...

Pour peindre un cuivre, quelle que soit sa forme, il faudra toujours

commencer par le dessiner et le fusain est indispensable à cet effet. Il faut construire le dessin en établissant les valeurs tout comme si on ne voulait faire qu'un dessin comme celui que représente le dessin ci-contre.

Lorsque ce sera terminé, on pourra fixer le dessin avec du fixatif au moyen d'un vaporisateur. Cela fait, l'ébauche pourra se peindre immédiatement, en ayant soin de ne pas empâter ailleurs que dans les parties les plus lumineuses. On s'efforcera de ne pas rayer la pâte dans toutes



Burette en cuivre.

les parties du cuivre en se servant d'une brosse trop rude. Il est nécessaire même, une fois l'ébauche terminée, d'adoucir, de fondre le tout au moyen de la grosse brosse de martre, toujours remplie d'essence de térébenthine, puis on laissera sécher plusieurs jours avant de terminer par l'exécution définitive.

Si pour peindre ce cuivre on se sert d'une toile très couverte, très peinte, d'une toile sur laquelle on aurait déjà peint plusieurs études, il sera alors possible d'exécuter cet objet en le peignant du premier coup, mais voici comment il faudra procéder :

Prenez un rasoir et grattez la toile de façon à ce que les épaisseurs

de couleurs se trouvent nivelées, que la toile, sans être absolument lisse, ne soit plus rayée dans aucun sens. Procédez toujours par un dessin au fusain et, si la toile n'est pas blanche, unie, comme cela arrive quand on emploie de vieilles études sans les avoir au préalable recouvertes d'une couche de blanc, il faudra faire un ton composé d'ocre jaune et de noir d'ivoire, avec lequel on dessinera de nouveau en observant les valeurs, comme si on dessinait au fusain et en cherchant bien l'effet. Mais il faudra se garder de peindre ; ce dessin doit être exécuté comme une aquarelle ; on emploiera à cet effet de l'essence pure comme liquide et on dessinera avec des pinceaux de martre en ayant soin de ne pas mettre les lumières qui resteront réservées. Si on désire s'assurer de l'effet. on pourra frotter de craie la place des lumières sans aucun inconvénient.

Disons en passant et pour n'y plus revenir, qu'il est nécessaire, quand on veut utiliser de vieilles toiles, déjà peintes, de les recouvrir d'une couche de blanc de céruse que l'on étale sans y ajouter le moindre liquide. On peut cependant y mêler, soit un peu de noir d'ivoire, pour que le ton soit moins jaune, soit un peu d'ocre rouge ; cette dernière préparation donne de bons résultats ; nous en reparlerons plus tard.

Pour l'exécution définitive d'un objet en cuivre, tel que celui que représente notre dessin, voici comment il faudra procéder :

Commencer par peindre le fond, comme toujours en observant bien le rayonnement qui entoure l'objet, ainsi qu'il a déjà été dit pour la première étude d'un livre. Ce rayonnement ne doit se voir que de très près et quand on le cherche, mais il est indispensable. Sans lui l'objet semblerait collé au fond, on n'y devinerait pas l'air ambiant qui doit circuler entre le cuivre et le fond.

Il faut d'abord terminer le fond *provisoirement*. Nous disons ainsi parce qu'il est bien certain qu'à la fin de l'étude on sera obligé de remettre des colorations dans le fond, mais toutefois sans repeindre jusqu'aux contours du vase de cuivre puisque nous avons déjà dit que le contour des objets doit recouvrir le fond et que si c'était au contraire le fond qui vienne faire épaisseur sur les objets, malgré les valeurs justement observées la facture nuirait à l'illusion, donc on commencera par peindre le dessus du couvercle qui a la forme d'un rond en perspective en ayant soin de l'exécuter dans le sens horizontal (fig. 1).


Fig. 1.

Puis on ajoutera les cercles du dessous, en plaçant d'abord le ton le plus foncé, la demi-teinte, le reflet et en terminant par la lumière qu'on placera d'abord d'un ton un peu moins clair qu'on ne le voit, afin de se réserver un éclat plus vif, s'il est nécessaire. Ces lumières peuvent se

peindre avec une épaisseur de couleur illimitée, toutefois, il faudra avant d'exécuter définitivement, bien regarder l'ensemble pour s'assurer de l'endroit où se trouve le plus grand clair, car il ne doit pas y en avoir deux aussi vifs l'un que l'autre pour le bon effet de l'ensemble.



Fig 2.

On continuera en exécutant de la même manière le bouton qui surmonte le couvercle (fig. 2).

Pour ce travail, il est indispensable de se servir de pinceaux de martre, de pinceaux plats pour peindre et de pinceaux ronds, un peu longs de poils, pour bien dessiner la forme des lumières. Il faudra ensuite continuer par le col du vase en procédant toujours de la même manière l'ombre, la demi-teinte, le reflet, le clair en finissant par la lumière.

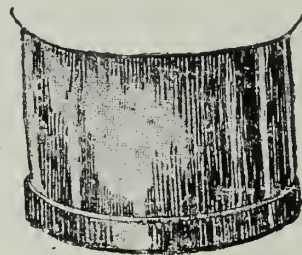


Fig. 3.

Toute cette partie sera peinte par touches verticales pour poser les tons (fig. 3), et on terminera en lissant légèrement de manière à fondre le tout avec la grosse brosse de martre. Ce travail devra être fait légèrement et dans le sens contraire, c'est-à-dire horizontalement et sensiblement dans le sens rond de la perspective comme l'indiquent les lignes du dessin ci-contre. A cet effet, la brosse de martre devra toujours être tenue pleine d'essence et essuyée après chaque coup donné, c'est indispensable pour la réussite de cette délicate opération (fig. 4).

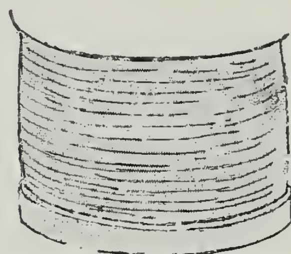


Fig. 4.

Le corps du vase s'exécutera ensuite, en peignant d'abord le dessus par touches, bien dans le sens de la forme, comme l'indiquent les lignes du dessin (fig. 5).

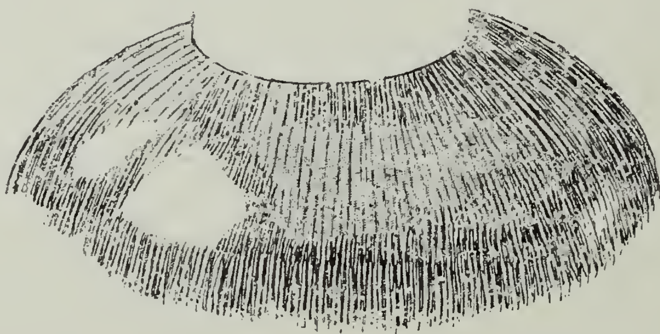


Fig. 5.

On terminera cette partie, en lissant dans le sens horizontal, avec la brosse de martre, toujours très légèrement et en observant le sens des ronds en perspective comme l'indiquent les lignes du dessin ci-après.

Le corps du vase se continuera en peignant verticalement jusqu'au cercle qui le divise (fig. 6).

Il sera ensuite lissé en sens contraire, comme il vient d'être dit plus haut (fig. 7).

On terminera cette partie en y ajoutant la grande lumière qu'il faudra très grassement empâter.

Pour peindre le bas du vase jusqu'au pied, il faudra placer l'ombre de gauche tout d'abord, puis la demi-teinte de droite et du centre et

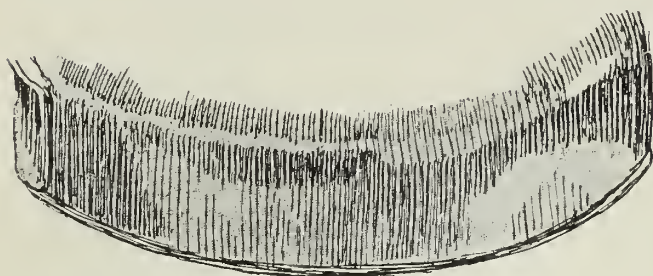


Fig. 6

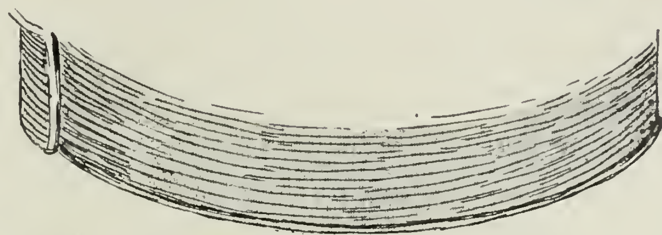


Fig. 7.

finir par le reflet de la table qui doit être exécuté très lisse, sans aucune épaisseur.

Le cercle qui réunit les deux parties du milieu du corps du vase

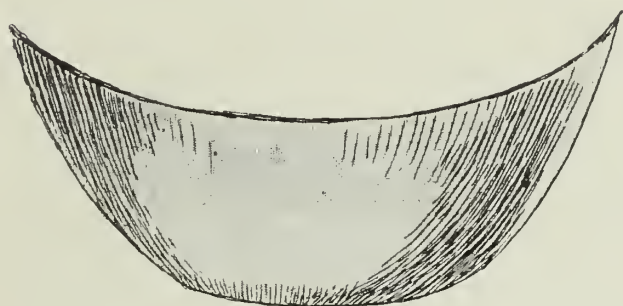


Fig. 8.

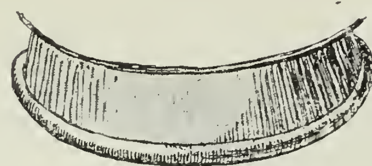


Fig. 9.

sera peint en dernier, quand on sera décidé à ne plus retoucher le travail (fig. 8).

Le pied du vase se peindra de la même manière que le col du vase, c'est-à-dire verticalement et le tout se terminera par le cercle qui entoure le pied du vase (fig. 9).

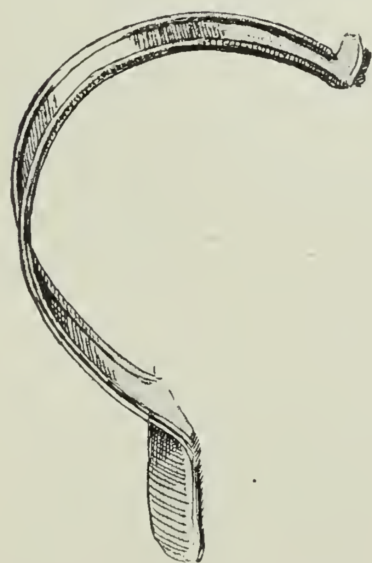


Fig. 10.

L'anse s'exécutera ensuite en plaçant les touches comme l'indiquent les lignes ci-contre et en terminant toujours par la lumière et le grand clair (fig. 10).

Le bec du vase s'ajoutera à la fin en plaçant les touches dans le sens de la forme, c'est-à-dire en diagonale, en commençant par le ton le plus foncé qui est au milieu, puis en ajoutant le reflet du des-

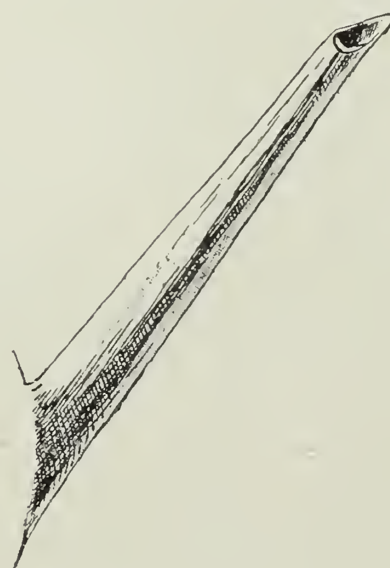


Fig. 11

sous, la partie claire du dessus et en terminant par la grande lumière (fig. 11).

Les tons gris qui avoisinent les lumières seront bien observés.

C'est par le ton froid de ces gris qu'on colore et obtient l'éclat des lumières. Ils sont d'une importance capitale de même que les tons gris occasionnés par la poussière dans les endroits creux difficiles à nettoyer. Le vert-de-gris, quand il s'en trouve, est aussi un élément qui aide l'artiste, le contraste de son ton froid est du plus heureux effet par opposition aux lumières qu'il aide à rendre plus brillantes.



Ebauche imprécise d'un poisson.

Manière de peindre les poissons. — Quand on n'a pas une grande habitude de peindre, on se trouve très embarrassé pour étudier les poissons qui, ne conservant pas assez longtemps leur fraîcheur, changent vite de ton.

Si on peint un ensemble dans lequel se trouve placé un poisson, on ne peut y parvenir que si l'on procède de la façon suivante : il faut grouper l'ensemble des objets, en réservant la place qui sera occupée par le poisson en le dessinant momentanément de mémoire, puis on ébauche le tout en peignant avec peu de couleur.

Si l'on a déjà peint des poissons, on se servira d'une étude pour ébaucher ; si, au contraire, on ne possède aucun document, il sera bon



GROUPE DE POISSONS

d'ébaucher la place du poisson, dans des tons clairs, d'une manière vague et d'un dessin imprécis dans les contours.

Quand l'ébauche sera bien sèche, on se procurera un poisson que l'on disposera pour être peint à l'endroit réservé dans l'ébauche.

C'est par ce poisson qu'on commencera à peindre. Il faudra d'abord le dessiner comme il a été dit précédemment sur la manière de peindre un livre, c'est-à-dire en dessinant avec de la craie ou du fusain, puis en corrigeant ce dessin par un autre dessin au pinceau indiquant bien le modelé. Pour ce dernier trait, il ne faut pas faire un ton brun comme celui qui a été recommandé pour le livre, car il pourrait être gênant si l'on peignait un poisson dont les tons nacrés sont très clairs.

On aura soin de faire un ton foncé se rapportant à une coloration observée parmi celles du poisson.

Le dessin terminé, on commencera à peindre en se servant d'un liquide très siccatif composé de deux parties de siccatif de Courtrai et une autre partie d'essence et d'huile de lin mélangées.

Le siccatif a la propriété de faire sécher les couleurs rapidement lorsqu'il est employé presque pur et nous recommandons son emploi en cette circonstance afin que l'ébauche puisse être reprise de suite, puisque le poisson ne se conservant pas, doit être peint dans une seule séance.

On doit toujours commencer par les parties les plus foncées ; les ombres se peignent en employant peu de couleur dans la brosse, afin d'obtenir plus de transparence, les demi-teintes se peignent un peu plus épaisses, en demi-pâte et les lumières qui se mettent en dernier peuvent seules être empâtées à volonté.

Rappelons, en passant, que les épaisseurs de couleur ne sont pas indispensables au relief; on obtient tout autant d'effet en peignant avec des frottis et peu de couleur, si l'on a bien observé la justesse des valeurs.

Nous demandons pardon aux lecteurs des redites volontaires qu'il rencontre, mais nous savons, par expérience, qu'il faut répéter souvent les mêmes choses pour que l'élève ne les oublie pas.

Quand on a terminé l'étude du poisson, ce qui demande quelques heures, le siccatif dont on s'est servi fait son effet, et la peinture, sans être absolument sèche, se trouve dans un état poisseux bien commode pour faire des retouches. Il est très facile alors d'ajouter des lumières qui s'accrochent aisément à la place où l'on désire les poser, tout en se fondant avec la pâte du dessous qui n'est ni assez fraîche pour que la nouvelle peinture s'y mêle trop, ni assez sèche pour que les retouches restent visibles.

Quand le poisson est terminé, on continue par l'exécution des autres accessoires; mais, avant toute chose, il faut avoir soin de bien observer les valeurs. Si le poisson est blanc et qu'il y ait d'autres tons blancs dans

la composition, tels que linge, papier, etc., il faut bien s'assurer pendant que le poisson est dans toute sa fraîcheur et son éclat, de la valeur et de la couleur des autres blancs.

Cela fait, on pose des touches bien en valeur aux endroits voulus pour servir de guide quand le poisson tout à fait abîmé aura changé de ton et perdu l'intensité de sa valeur claire.

L'effet de lampe. — Pour peindre une nature morte éclairée par une lampe, il faut faire poser les objets dans une pièce dont on a d'abord assuré l'obscurité complète en bouchant portes et fenêtres. Lorsque tout est combiné et que la lampe est allumée, on s'installe pour travailler dans une pièce attenante et bien éclairée. Si l'on n'a pas à sa disposition deux pièces facilitant une bonne installation, il faudra alors organiser un paravent et une draperie, ainsi que l'indique le dessin ci-contre, de manière à obtenir un coin obscur autant que possible.

Pour une nature morte de petite dimension on peut utiliser un placard ou une armoire, que l'on place à contre-jour dans la pièce qui sert d'atelier.

Voici comment il faudra procéder : Dessinez au fusain en cherchant l'effet au moyen des valeurs et en réservant le ton de la préparation de la toile, pour faire le grand clair de la lampe et les objets très éclairés. Quand la mise en place sera jugée bonne et l'effet déjà obtenu, on fixera le dessin avec un vaporisateur et du fixatif (se méfier du fixatif vendu chez les marchands de couleurs, il est souvent insuffisamment pourvu de gomme laque. On fait soi-même d'excellent fixatif en faisant dissoudre quelques grammes (cent grammes environ) de gomme laque jaune ou blanche dans un litre d'esprit-de-vin). Quand le dessin est fixé, on redessine le tout avec de l'encre pure, ordinaire et noire, en tenant compte des valeurs. Ce second dessin se fait avec une ou deux brosses et un vieux pinceau de martre ; les demi-teintes s'obtiennent en ajoutant un peu d'eau dans l'encre. Une assiette ordinaire en porcelaine blanche sert de palette si on ne possède pas une palette de faïence.

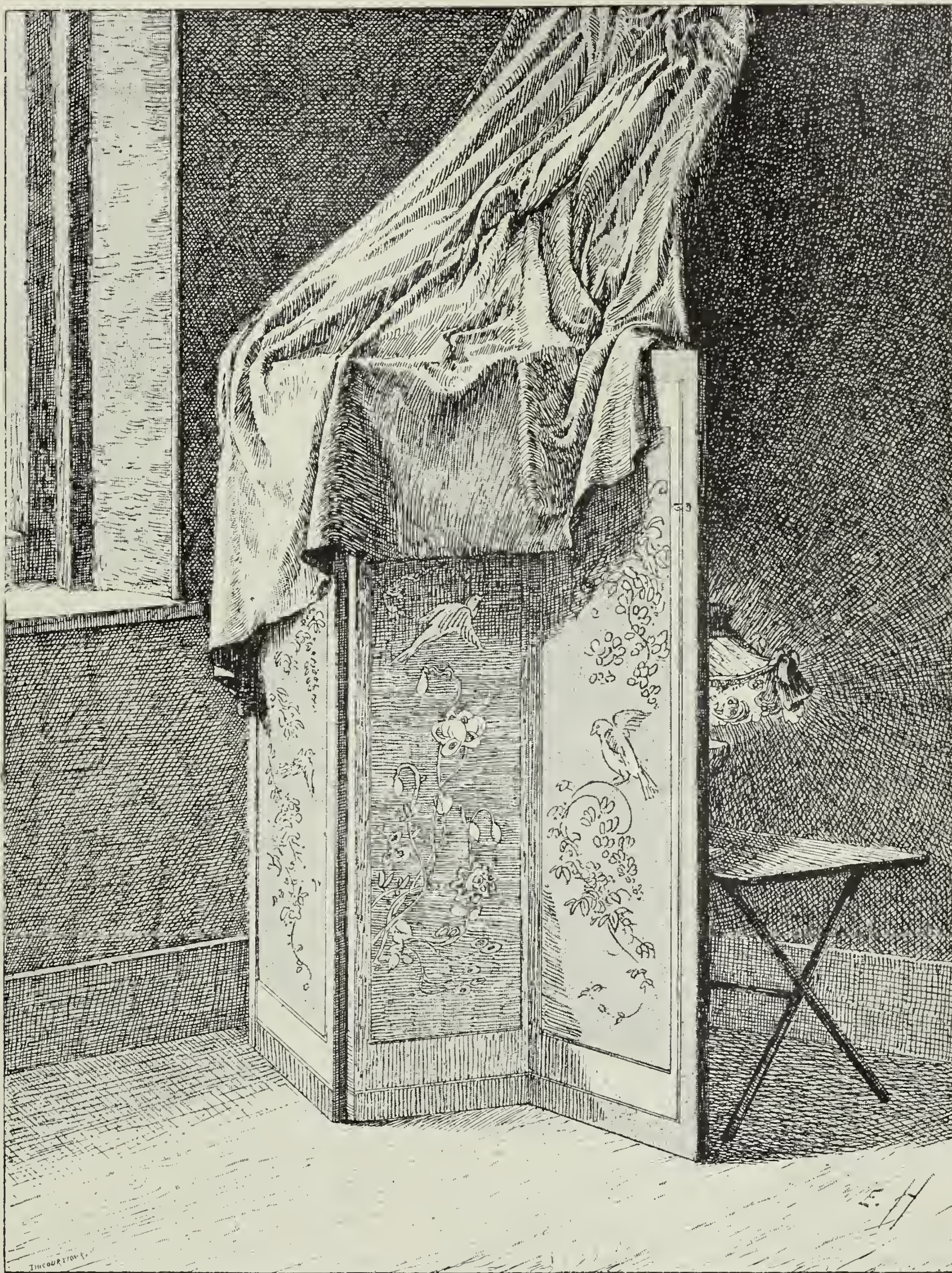
L'ébauche de l'effet de lampe. — Il n'est pas inutile de répéter qu'il faut commencer par ébaucher le fond.

Si l'abat-jour est lumineux comme celui que représente notre dessin, il faudra commencer par peindre les parties les plus claires du dessus et continuer par la dentelle qui retombe autour.

Le dessin à l'encre, s'il a été sérieusement fait et si les valeurs ont été bien observées, permettra d'avancer beaucoup l'ébauche qu'avec un peu d'habitude on terminerait du premier coup.

Quand l'abat-jour sera ébauché, il faudra régler le fond et le faire vibrer. Il arrive rarement qu'un fond soit bien juste du premier coup ; car,

malgré une très grande habitude de peindre, on ne peut jamais prévoir la force des colorations que ce fond doit accompagner.



Aménagement pour l'effet de lampe.

Le fond qui entoure un objet lumineux doit être lui-même rempli des vibrations de la lumière, mais il faut que ces vibrations ou ces touches lumineuses soient atténuées et relativement colorées

qu'elles ne puissent apparaître que vue, de près et à la suite d'un examen attentif.

Le fond doit nécessairement être peint par touches et avec des tons complémentaires, la lampe qui nous sert de modèle étant une lampe à pétrole et l'abat-jour étant, en soie jaune-orangé, les touches du fond seront nécessairement violettes, jaunes, rouges et vertes, tout en formant un ensemble très foncé et d'un ton indéfinissable. On aura soin d'éviter les sécheresses; tous les contours doivent être noyés, et presque invisibles de près, sans ligne de démarcation déterminée; c'est par cette enveloppe des formes qu'on donne l'illusion de la lumière.



Effet de lampe.

La valeur des noirs de la dentelle a une importance considérable.

Si elle n'était pas très exacte, elle empêcherait le fond de paraître éloigné et profond; les noirs de cette dentelle sont, à certains endroits plus foncés que le fond. Les papiers et les fleurs qui semblent très clairs sont beaucoup plus montés de ton qu'on ne suppose; ils sont surtout très colorés, il est à remarquer que plus on colore, plus on fait lumineux.

Répétons, en passant, que le blanc n'est pas lumineux et que c'est une très grande erreur de penser que la peinture blanche est la peinture la plus claire. Il sera facile de se rendre un compte exact de ce que nous affirmons quand l'ébauche sera suffisamment sèche, en procédant comme il sera dit plus loin.

L'ébauche de la lampe et du fond étant terminée, ainsi que le dessin du bureau, avec l'encrier et les papiers, on terminera par les livres, le dessous de la tablette et le corps du bureau.

Terminaison de l'étude. — Lorsqu'on terminera cet effet de lampe, après l'avoir laissé sécher quelques jours, on s'apercevra généralement qu'il est décoloré. Cette constatation a presque toujours lieu quand on



n'a pas fait beaucoup d'études peintes et qu'on n'est pas préparé à toutes les causes d'insuccès que révélera l'expérience. Lorsqu'on a fait cette remarque, et c'est ici qu'on se prouvera à soi-même qu'un ton coloré est plus lumineux qu'un ton clair, ou blanc, il faudra faire un *frottis* en *glacis*, avec un ton composé de cadmium foncé et de vermillon, ou bien, ce qui vaut mieux, avec de la mine orange et du blanc de zinc ; ce glacis pourra être augmenté et renforcé tant qu'on le jugera utile et il démontrera, que plus on aura coloré les tons clairs, plus on les aura foncés, plus ils sembleront lumineux, si on a bien observé leur valeur et leur couleur.

Il faut aussi bien observer le ton des ombres ; c'est là une des grandes conditions pour faire lumineux. Le ton froid des ombres est un auxiliaire puissant qu'il faut bien connaître et utiliser.

Les tons des ombres sont excessivement difficiles à peindre et ce serait une profonde erreur d'en méconnaître l'importance, car, ce qui a fait faire un progrès immense à la peinture moderne, progrès vers la lumière, s'entend, ce qui a fait colorer les tableaux et sortir des tons jaunes, monochromes et tristes dans lesquels on peignait autrefois, c'est la coloration des ombres qu'on négligeait de rechercher. Il semble qu'on ne se soit préoccupé que des lumières sans tenir compte que les ombres avaient aussi leurs colorations, et que, pour en être moins saisissables elles n'en étaient pas moins importantes.

C'est ce que les impressionnistes ont su voir et c'est à eux qu'on doit le rajeunissement de la peinture moderne, ainsi que nous l'expliquerons dans la partie qui traitera du paysage.

Nous avons encore une recommandation à faire, c'est de ne pas considérer comme terminées, des parties remises en valeur par un frottis ; à la rigueur, ce moyen peut s'employer dans certaines parties d'ombres où il est recommandé de ne pas peindre fortement, mais, dans les lumières, il ne faut pas de paresse, ni de négligence, il faut repeindre les parties remises en valeur par le frottis pour éviter que ces parties ne changent et ne noircissent rapidement. D'ailleurs, si les ombres deviennent lourdes et bouchées quand on les a repeintes à plusieurs reprises, par contre les lumières et principalement les blancs, gagnent en finesse de ton à être repeints plusieurs fois.

Natures mortes en plein air. — Les études de natures mortes en plein air sont d'une grande utilité. Nous les conseillons vivement à tous les peintres, parce qu'elles accoutument l'œil à comprendre la *théorie du tout dans tout*. C'est-à-dire, que dans un simple pot, il y a les tons, ou si on veut, les reflets de tous les tons environnants.

Cette théorie qu'on doit d'ailleurs appliquer à tout pour qu'un ensemble se *tienne*, est plus visible dans la nature-morte en plein air que partout

ailleurs. L'élève sera surpris des observations qu'il fera. Un simple pot quelconque lui fournira une multitude de constatations et il pourra à son gré les décupler encore, en faisant une série d'études avec ce pot qu'il peindra par tous les temps et tous les effets, le soleil, la pluie, l'effet gris. Le pot placé en plein soleil, le pot placé dans l'ombre, tout près du soleil qui l'éclairera en reflet, le pot placé tout à fait dans l'ombre et reflété de différentes façons, par le ciel, par le terrain, par les arbres, par un mur, etc., etc..... L'effet de pluie, pendant et après la pluie procurera aussi une source intarissable d'observations et d'études aussi intéressantes que nouvelles.

Toutes ces études peuvent se refaire avec des pots différents de couleur et de forme. Un grès mat et un grès ou une faïence vernissée donneront matière à observations nouvelles. Enfin le cuivre d'un chaudron sera l'objet d'une foule d'études aussi instructives qu'amusantes pour l'élève qui s'y adonnera consciencieusement.

Le linge en plein air. — Quand on habite la campagne, ne fût-ce que quelques jours, au moment des vacances, il est bien rare qu'on n'assiste pas aux travaux d'une lessive, soit dans la maison qu'on habite ou ailleurs. Pour le peintre, il y a toujours une foule d'observations à faire et de nombreuses études à peindre, même quand on ne s'occupe que de natures mortes.

Si on dessine assez pour aborder les études de figures, le champ devient alors si vaste qu'on pourrait y passer sa vie en y découvrant toujours de nouvelles études et de nouveaux tableaux à peindre.

Pour ne parler ici que des natures mortes, nous dirons que tous les accessoires, les seaux, baquets, paniers, corbeilles, tréteaux, les voitures même (quand le linge est porté à la rivière pour être lavé) sont intéressants à peindre. Le linge mouillé en paquets, le linge étendu à terre ou pendu sur des cordes, sur des haies, des arbres, des clôtures, etc., etc... sont curieux à observer pour un peintre et fournissent au coloriste des sujets aussi variés qu'innombrables. Le linge blanc placé à contre-jour, avec la transparence du soleil qui donne des tons jaunes si extraordinaires, les ombres portées bleues, qui dans ce jaune viennent mettre un ton complémentaire si réjouissant pour l'œil du peintre, offre des études très intéressantes.

Les différences de couleur des linges blancs sont aussi variées à l'infini et fort récréatives à étudier. Quant au linge de couleur et au linge blanc étendu à terre, nous pensons, qu'à elles seules, les études qu'on pourrait en faire occuperaient de longs mois.

M. Renard-Brault, à la manufacture de Sèvres, explique à ses élèves, une théorie très ingénieuse qui les amène à comprendre rapidement la science des valeurs. Cette théorie est basée sur le rayonnement de la

lumière des objets clairs et sur l'unité de la lumière répandue sur un même plan. Pour bien faire comprendre cette théorie, M. Renard-Brault dit à ses élèves, pour ce qui concerne l'unité de la lumière sur un même plan, que, un drap blanc et un drap noir, placés à côté l'un de l'autre sur le même plan de terrain, sont égaux de valeurs, ou si on aime mieux, pas plus foncés l'un que l'autre. A la première inspection, on se récrie, en effet, cela semble incompréhensible; on n'admet pas facilement que du blanc ne soit pas incontestablement plus clair que du noir, mais on



Etude de linges en plein air.

est bien vite obligé de se rendre à la preuve que le professeur nous en donne par sa démonstration. Et les jeunes élèves qu'il a formés en très grand nombre, montrent par la rapidité de leurs progrès, que cette manière d'enseigner le dessin par les valeurs est de beaucoup supérieure à l'enseignement de nos routinières écoles. A l'étranger, où on est plus pratique que chez nous, on a vite compris la portée d'un tel enseignement. Dès que les résultats obtenus par le savant professeur ont été connus, des professeurs étrangers lui ont demandé des conseils sur l'application de cet enseignement, voire même des leçons.

Pour en revenir à la démonstration théorique qui nous occupe et dont nous reparlerons longuement dans la troisième partie de cet ouvrage, partie qui traitera du Paysage, nous dirons que le professeur de la Manufacture Nationale prouve la justesse de ce qu'il avance en ne cherchant que la valeur de ces deux draps, l'un blanc et l'autre noir. Il démontre, palette en main, que le blanc est très coloré, que le noir ne l'est pas moins, mais que la couleur seule différencie ces deux draps

qui sont de valeur égale, que, ce qui au premier aspect semble noir, n'est que coloré, mais beaucoup plus clair qu'on ne se l'imagine généralement. Quand l'artiste a peint ces deux objets et qu'il a exécuté le terrain qui se voit autour des deux draps, on est surpris et frappé de la vérité de la démonstration (fig. 1).

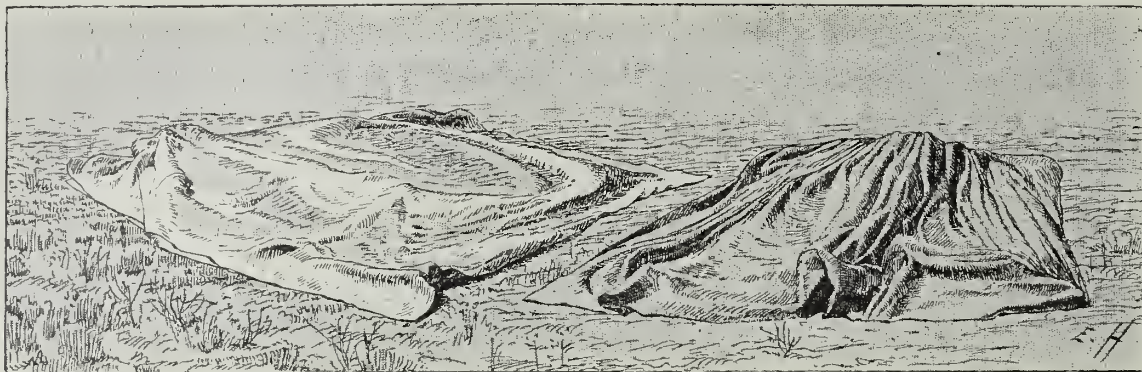


Fig. 1.

Puis M. Renard-Brault recommence une expérience contraire, c'est-à-dire, en faisant un drap noir, comme on se l'imagine généralement et alors on est encore plus surpris de l'incontestable démonstration qui a précédé, car cela fait un trou dans le terrain. En résumé, voici la théorie réduite à ces quelques mots : « *La valeur d'un terrain est la même sur un même plan, quelles que soient les colorations diverses de ce plan.* » Ce qui prouve que cette théorie est très juste, c'est que, si on veut faire l'expérience inverse, on obtient beaucoup moins de lumière (fig. 2).

Regardez une route blanche en plein soleil ; examinez la valeur des



Fig. 2.

herbes qui la bordent ; peignez d'abord, comme vous croyez voir cette herbe, c'est-à-dire bien plus foncée que la route poussiéreuse ; puis, appliquez la théorie qui vient d'être décrite, en peignant l'herbe aussi claire que la route, et vous serez stupéfié de la différence de lumière que vous aurez obtenue. L'une sera une étude de soleil, l'autre semblera terne comme un effet gris.

Voici encore un conseil que M. Renard-Brault écrivit à un élève et les dessins qu'il a joint à ses observations : « Étant donné que l'on veut faire de la peinture, il faut commencer par dessiner des objets simples, exemple, un pot de grès. Il faut d'abord chercher la forme, en vérifiant constamment si les points cherchés sont bien en rapport à la ligne verticale et à la ligne horizontale. Si cette observation se fait souvent et avec soin, on parviendra vite à dessiner juste. Ensuite, il faut mettre le pot en valeur sur le fond, c'est-à-dire mettre le dessin dans la gamme du modèle, et chercher où se trouvent placés le plus grand noir et le plus grand clair, en tachant le pot et le fond avec des valeurs relatives.

« Dessiner c'est chercher la forme exacte des noirs et des clairs. Il n'y

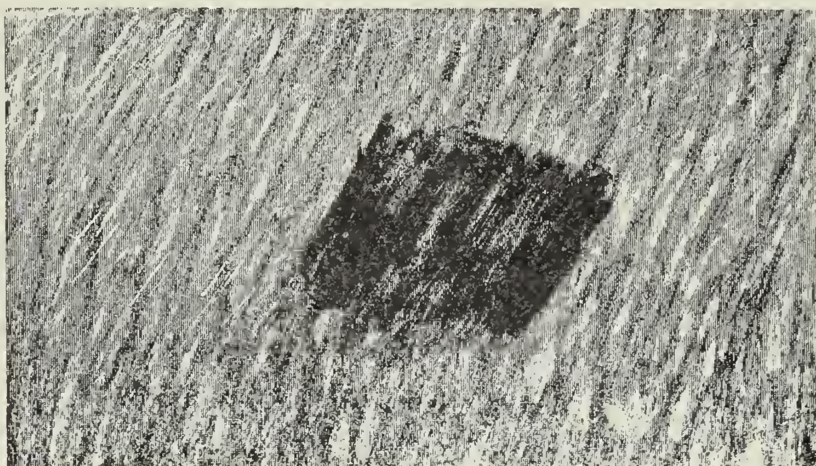


Fig. 3.

a pas de lignes dans la nature, il n'y a que des plans ; comme ce sont les valeurs qui font les plans, il n'y a pas de relief quand il n'y a pas justesse de valeurs.

« On éclaire un noir par un noir plus violent (fig. 3).

« Autour d'une lumière il ne peut y avoir que de la lumière, relative si vous voulez ? mais une sorte de rayonnement lumineux doit auréoler la lumière. Si vous voulez qu'une bougie éclaire, faites rayonner la lumière dans le fond qui l'entoure (fig. 4). »

Comme *rien n'est nouveau sous le soleil*, voici un extrait d'un discours sur la peinture, prononcé à l'Académie par Jean-Baptiste Oudry, le célèbre peintre d'animaux, et reproduit par Charles Blanc dans son bel ouvrage *Histoire des peintres de toutes les écoles :*

« La nature vous fera voir qu'il est faux que des pieds bien éclairés se puissent trouver sur un pavé ou sur une terrasse fort brune, quand même ils poseraient sur une étoffe noire ; elle ferait masse claire avec eux et ils n'en seraient détachés que par leur propre couleur, mais avec cet accord que donne la lumière, qui, frappant sur ces pieds, frapperait également sur l'endroit où ils seraient posés. »

Oudry a donc démontré à sa façon une théorie qui se trouve être la même que celle de M. Renard-Brault. Ces deux artistes se sont rencontrés, ainsi que cela se voit fréquemment, mais on a peine à s'expliquer comment une vérité aussi flagrante n'a pas été mise aussitôt en pra-



Fig. 4.

tique, après que le discours d'Oudry a été connu. Pourquoi s'est-on si longtemps cantonné dans la peinture noire? Pourquoi, devant une révélation aussi frappante, n'a-t-on pas immédiatement professé cet enseignement? C'est que, la routine, le parti pris, etc., etc... *C'est que, c'est que je n'en finirais pas*, comme a dit le poète.

Le paysage et le plein air nous fourniront l'occasion de dire sur ce sujet beaucoup de choses utiles aux jeunes artistes et aux débutants.

Le fini et le léché. — Il est de toute nécessité de pousser aussi loin que possible l'exécution ; il faut savoir finir une étude. Savoir finir est une science qui embrasse tant de choses qu'on pourrait écrire un volume à ce sujet ; mais sans vouloir nous étendre aussi loin et en prenant toute l'attention possible pour ne pas fatiguer le lecteur, nous pensons qu'il est utile de dire au moins quelques mots à ce sujet.

Finir, pour un débutant, c'est mettre tous les plus petits détails. Il s'imagine que, lorsqu'il aura mis toutes les lettres qui forment le texte imprimé sur la page du livre qu'il peint, il aura fait une œuvre d'art. L'idéal à atteindre pour ce novice, c'est qu'on puisse lire sur sa toile, comme sur la véritable page du modèle. C'est là une erreur qu'il faut signaler, car elle pourrait avoir une influence pernicieuse sur l'avenir d'un talent réel. L'exagération contraire est aussi un défaut, mais il est plus facile de s'en corriger quand on a, dès le début, reçu de bons principes. L'*exécution*, le *fini* ne sont que des qualités secondaires ; elles s'acquièrent avec de la volonté, de la patience et surtout de la persévérance.

Il faut, en peinture comme en beaucoup de choses, savoir s'arrêter à temps. C'est là la difficulté. C'est cela qu'il faut apprendre. Le *laisser aller*, le *lâché*, les *négligences* dans un tableau, comme dans toutes les œuvres d'art, sont toujours agréables à la condition que ces négligences soient savamment appropriées.

Le commençant qui *lâche* ou *néglige* une étude ne nous intéresse pas, parce qu'il le fait sans discernement et par ignorance. Mais l'artiste qui, par calcul, et pour ménager un effet dans son tableau, néglige les parties qu'il ne veut pas qu'on remarque, l'artiste qui sait faire des *sacrifices* à propos, pour conduire l'œil du spectateur au point où doit se concentrer l'effet, celui-là est un savant et un charmeur. Quand on ne sait rien, on simplifie par ignorance, et pour éviter tout ce qui semble trop difficile à exécuter. Quand on sait beaucoup, on simplifie pour le bien du tableau. Ces résolutions sont parfois plus pénibles qu'on ne pense, on ne peut se résoudre à enlever un morceau bien venu. C'est à regret qu'on se résigne à supprimer une partie bien exécutée, tant, hélas ! la vanité humaine ne perd pas ses droits et l'orgueil est grand, même chez les hommes les plus simples.

En un mot, l'entente du tableau est une science très grande, où les *sacrifices*, les *sous-entendus* doivent être raisonnés et savants. Le vrai talent doit se faire pressentir dans ce qu'il sous-entend autant que dans ce qu'il montre.

Pour terminer, nous donnerons encore ce conseil : Faites des études poussées dans l'exécution des détails et ne les abandonnez que lorsque

vous n'y pourrez plus rien ajouter. Puis faites des études simples en ne cherchant que les plans et les masses d'ombre et de lumière, en ne pensant qu'à l'enveloppe et à l'ensemble, en supprimant tous les détails. Il est bon de méditer ces paroles : « *La vérité des petites choses, en peinture, nuit quelquefois à la vérité des grandes* » (Ch. Blanc, *Histoire des peintres.*)

Explications de quelques procédés qu'on nomme les trucs de la peinture. — Tous les artistes ont des procédés particuliers, personnels, des *trucs*, comme on dit dans les ateliers.

Certains peintres habiles ont inventé des moyens souvent fort ingénieux pour les aider dans l'imitation des objets qu'ils copiaient. Toutes ces tentatives sont bonnes, mais cela ne veut pas dire qu'il faille s'en servir, car ce sont des procédés, et le *procédé,* le *métier* ou le *moyen*, comme on voudra l'appeler, doit toujours rester invisible, sous peine d'enlever le charme, qui est l'art même. Si l'on voit comment l'ouvrier a procédé pour obtenir un effet, la sensation d'art disparaît pour faire place à la peinture, qui, au lieu d'élever l'âme, éveille seulement la curiosité.

Exemple : — Un jeune artiste de beaucoup d'avenir exposa un jour au Salon un tableau de nature morte, représentant des armures. Ce tableau qui eut un certain succès, ne prit cependant pas les artistes sincères et consciencieux, car les procédés, bien que peu connus, blessaient trop leur œil exercé ; le jeune peintre s'était servi d'un *truc* qui parut d'abord nouveau, quoiqu'il n'en eût pas été l'inventeur, c'était de la poudre de bronze blanc qu'il mêlait à la peinture pour obtenir le ton du fer. C'était charmant comme imitation, et j'avoue que je m'extasiai devant le rendu étonnant de ces armures, absolument comme le gros public. Il fallut, pour m'ouvrir les yeux qu'un grand et véritable artiste, j'ai nommé Jules Breton, me montrât et m'expliquât pourquoi ce n'était pas bien. Il le fit avec sa bonhomie et sa modération habituelles, mais aussi avec une sûreté de jugement si étonnante qu'on aurait pu se demander s'il n'avait pas reçu les confidences du jeune peintre.

J'étais désillusionné, et je demandai au maître ce qu'il pensait de l'œuvre en général, voici ce qu'il me répondit :

— Si l'auteur de ce tableau est un tout jeune homme et s'il est doué d'une grande énergie, il pourra encore s'en tirer, en se mettant à travailler avec ardeur. Il devra s'efforcer, non seulement d'apprendre à dessiner, car il ne sait pas, mais encore, et ce sera là sa plus rude tâche d'oublier tout ce qu'il sait pour arriver à peindre autrement et naïvement. Mais j'ai bien peur qu'il n'y réussisse pas, car il sait tout ce qu'on peut savoir, comme métier, et il lui faudra une force de volonté peu ordinaire pour l'oublier.

Quant au succès auprès du public, cela n'a rien à faire avec la pein-

ture. Ce n'est pas toujours la meilleure toile qui est admirée, car il faut une éducation artistique pour savoir juger et en général le public ne la possède pas. Aussi s'arrête-t-il plutôt à ce qui l'amuse, et c'est bien naturel.

Les peintres qui travaillent spécialement pour l'Hôtel des Ventes et fabriquent ces tableaux à effet, dont la facture, le brio, le semblant de fini étonnent souvent les visiteurs, ces *ouvriers*, devrions-nous dire, car ils sont plus adroits qu'artistes, connaissent et emploient des moyens très habiles et très variés pour obtenir facilement et surtout vivement une exécution qui semble précieuse.

Dans les natures mortes, par exemple, voici un moyen employé pour imiter les nielles les plus délicates qui damasquinent les armes de luxe ou les incrustations d'or ou d'argent qui ornementent les objets précieux Si c'est un canon de fusil ou un pistolet qu'on désire damasquiner d'or, on aura soin de dorer préalablement la partie qui sera ornementée, en passant sur la toile du vernis ou du siccatif, puis, quand cette mixtion sera presque sèche, on étalera dessus du bronze jaune en poudre à l'aide d'une patte de lièvre. On obtiendra ainsi une partie dorée bien également, puis on laissera sécher quelques jours et l'on peindra ensuite par-dessus, en modelant le canon de l'arme, sans penser à conserver la partie dorée qui se trouvera entièrement recouverte. Cela fait, à l'aide d'un manche de pinceau taillé très fin, on dessinera dans la couleur fraîche tous les ornements désirables ; le trait, en écartant la couleur laisse apparaître l'or qui est dessous. Si l'on se trompe, il est aisé de refaire la partie manquée en repeignant et en recommençant, à la condition que la peinture n'ait pas eu le temps de sécher.

Ce procédé qui consiste à dorer la toile comme il vient d'être dit, est employé également pour imiter les cuirs de Cordoue.

On opère ainsi : quand l'or est bien sec on peint dessus avec des couleurs transparentes, comme le bitume, les laques de toutes sortes, la terre de Sienne naturelle ou brûlée, etc..., en ayant soin de peindre en glacis, c'est-à-dire, avec la couleur employée très liquide.

Le liquide employé à cet effet doit être gras et siccatif (sans essence de térébenthine). On peut aussi le faire avec du vernis gras, dans lequel on met un tiers d'essence de térébenthine.

Voici un autre procédé pour imiter la toile ou bien la trame des étoffes. On peint en demi-pâte les parties de premier plan de ces étoffes et quand elles sont peintes, on laisse sécher un jour seulement, si l'on a employé beaucoup de blanc dans le mélange des couleurs. Dans le cas contraire, on laisse sécher plusieurs jours, puis en touchant légèrement avec le doigt, on s'assure que la couleur presque sèche ne l'est cependant pas entièrement. C'est à ce moment qu'on applique de la véritable toile sur la peinture en posant le tableau bien à plat, puis on retire la toile,

délicatement, et l'on obtient l'impression de tous les fils qui se sont incrustés dans la couleur.

L'imitation du bois de chêne est plus difficile et demande des outils spéciaux. Voici comment on l'obtient : On peint préalablement la partie qu'on veut décorer de cette imitation, en employant un ton de bois, moitié plus clair que celui qu'on veut obtenir définitivement. On prend à cet effet les couleurs suivantes : blanc d'argent, ocre jaune, ocre rouge et noir d'ivoire. Quand le ton désiré est obtenu, on peint bien soigneusement la partie sans faire aucune épaisseur ; on laisse sécher deux ou trois jours, puis on peint le chêne en imitant les pores du bois, à l'aide de peignes en acier, qui se trouvent chez tous les marchands de couleurs.

Le ton du chêne s'obtient avec de la terre d'ombre brûlée et de l'ocre jaune. On détrempe ces deux couleurs dans un récipient *ad hoc*, en y ajoutant deux tiers d'essence de térébenthine et un tiers d'huile de lin, dans lequel on a soin de mettre quelques gouttes de siccatif.

On peint avec ce ton, en employant le moins de couleur possible pour éviter les coulures.

Quand la couleur est étendue bien également on se sert alors de peignes d'acier de différentes grosseurs, en ondulant les coups de peigne et en croisant leurs lignes qui, passant l'une sur l'autre, donnent l'imitation des pores du bois.

Si les parties de chêne se trouvent trop nues, c'est-à-dire, s'il se trouve des panneaux par exemple, et qu'on ait besoin de *détails* pour les remplir et les orner, il sera aisé de les meubler en imitant la maille du bois de chêne, dessins gracieux et bizarres, qu'on ne rencontre que dans les bois de choix.

Voici la façon de les obtenir : Pendant que la couleur est fraîche, on coupe des bandes de drap larges de un centimètre et l'on enlève la teinte de chêne, en dessinant avec l'ongle du pouce garni de ce drap; les mailles désirées s'obtiennent ainsi en laissant apparaître la teinte claire du fond.

Si l'on veut imiter les nœuds, comme il s'en rencontre souvent dans les bois rustiques employés pour les meubles communs, voici comment il faut opérer : Quand la teinte est étalée, on prend un bouchon de liège que l'on taille comme un crayon et l'on dessine avec la pointe la forme du nœud en frottant sur la couleur fraîche qui s'écarte et laisse voir le ton clair du dessous.

Quand le nœud est dessiné, on le perd de chaque côté dans les rayures du peigne d'acier à gros grains, puis on adoucit le tout avec une grosse brosse plate, bien sèche et bien propre et enfin l'on termine en passant un dernier coup de peigne d'acier à lames fines sur le tout.

Cette façon de procéder donne, avec un peu de pratique, une imitation parfaite, qui fait trompe-l'œil.

L'imitation du bois de noyer se fait en préparant le fond de la même

manière que pour le bois de chêne. On peint ce fond d'un ton uni et moitié plus clair qu'il ne sera étant terminé, puis on fait un liquide composé d'un tiers d'huile de lin et de deux tiers d'essence de térébenthine. Dans ce liquide on détrempe de la terre d'ombre brûlée mélangée de noir d'ivoire ce qui donne une teinte de brou de noix. On étale cette



Imitation des pores du bois.

teinte comme on a fait pour imiter le chêne. Ceci fait, on dessine les nœuds et les gerbes qui caractérisent le bois de noyer en employant à cet effet une brosse plate, large de deux centimètres environ. On emploie pour ce dessin les couleurs suivantes qui se fondent déjà dans la teinte fraîche qui vient d'être étalée : noir, brun Van Dyck, terre de Sienne brûlée. Quand la gerbe est peinte, on trempe la brosse dans l'essence de térébenthine pure et l'on redessine par place quelques lignes. L'essence coule et entraîne la couleur fraîche, laissant ainsi des formes et des couleurs variées dont l'effet est très pittoresque. On laisse sécher un quart d'heure environ, puis on fond à volonté les tons trop durs en se servant d'une large brosse, *bien propre et bien sèche*.

Tous ces procédés sont ingénieux, mais ils confinent au trompe-l'œil et s'éloignent par cela même de l'art. Aussi ne doit-on les employer

qu'avec une réserve extrême. L'imitation trop précise dans les détails enlève l'interêt principal, la note d'art disparaît pour faire place à la curiosité, qui elle, ne se contente jamais.

Quand on veut trop prouver, on ne prouve rien, et plus on se complaît dans les détails infiniment petits, plus la masse du public en demande. Qui de nous n'a pas entendu maintes fois des profanes qui ne trouvaient pas que la photographie fût assez détaillée !

Nous ne cesserons de le répéter avec tous ceux qui se sont occupés de l'art de peindre. L'art n'est pas seulement l'imitation. L'imitation est le moyen, mais il ne doit apparaître que tamisé par le cerveau de l'artiste qui sait faire dominer sa pensée avant toute chose.

« La nature n'est qu'un vaste dictionnaire où l'artiste cherche les mots dont il n'est pas sûr, » a dit Théophile Gautier.

De la distinction dans l'art et des recherches à faire dans l'élévation des sujets à traiter. — La peinture doit être distinguée, c'est là une condition première de l'art.

Le choix du sujet, dans un tableau de nature morte ou de tout autre genre, ne doit jamais être trivial. Millet a dit qu'une pomme de terre était aussi belle à peindre qu'une orange. C'est aussi notre avis, à la condition toutefois qu'elle soit présentée d'une façon distinguée.

Nous ne pouvons nous étendre davantage et détailler par leurs noms les objets qu'on ne doit pas peindre. C'est une question de goût.

Philippe Rousseau a peint avec tant d'art des fromages hideux que la beauté de l'exécution fait oublier la laideur du sujet.

Le but de l'art étant d'élever l'âme, il doit être une récréation pour les yeux et pour l'esprit.

De l'originalité dans l'art. — Nous vivons à une époque où la peinture subit comme les autres arts, le malaise d'une transition. Toutes les convictions sont ébranlées, chacun cherche une voie nouvelle, ne voulant pas ressembler à un autre et tous s'empressent, au sortir des ateliers, de répudier les conseils qu'ils ont reçus pour tenter de devenir ce qu'on est convenu d'appeler *personnel ;* il s'ensuit un désarroi puisque l'expérience que les maîtres transmettaient à leurs élèves, est devenue inutile. En effet, de nos jours, la qualité première d'un artiste, c'est l'*originalité*.

Il faut, avant tout, être *soi*, pour produire une véritable œuvre d'art.

Un tableau qui ne montre pas une note nouvelle, est un tableau sans intérêt, car toute œuvre d'un artiste qui évoque le souvenir d'un autre artiste, ne sera jamais une œuvre intéressante. Ce sera tout au plus un objet de curiosité comme l'industrie en fabrique chaque jour.

Les écoles flamande et hollandaise qui furent si célèbres à l'époque de Rembrandt, Van Dyck, Gérard Dow, Teniers, Rubens, etc., doivent

leur prospérité à la sécurité dans laquelle vivaient ces peintres. Les élèves recevaient de leurs maîtres des leçons que plus tard ils transmettaient à leur tour. Les procédés restaient semblables ; tous peignaient avec les mêmes moyens et cependant ils surent garder chacun leur personnalité.

Nous conclurons donc que les peintres qui naquirent à cette époque, vécurent dans une quiétude qui ne ressemble en rien à notre époque tourmentée, où chacun a soif d'originalité. La vie matérielle était alors plus facile, l'art moins répandu et la concurrence moins active. On n'éprouvait pas le besoin d'inconnu qui nous agite en ce moment. Nous ne pouvons remonter ce courant sous peine d'y être noyé, car il est impétueux et sans digue. Aujourd'hui un artiste qui peindrait à la manière des Flamands, fût-il de la force de Rembrandt ne trouverait pas d'admirateur.

La révolution qui s'opère dans la manière de voir et de comprendre la peinture, nous a déjà donné de grands artistes. La recherche de la vérité absolue dans la composition des tableaux a fatalement entraîné les artistes dans le défaut qu'amène toujours chaque qualité. Ils s'occupent, peut-être, trop exclusivement de la copie exacte de la nature et manquent quelquefois de sentiment. Mais nous l'avons dit, nous ne sommes qu'au début de cette école nouvelle si réellement éprise d'art.

Le plein air, si courageusement introduit dans la peinture par Manet, a rafraîchi, rajeuni l'Art. Si notre école moderne a perdu un peu de sa poésie, elle a tant gagné en nouveauté et en réalité, elle a ouvert tant de nouveaux horizons, qu'on peut s'attendre à voir naître chaque jour des artistes qui, comme Bastien Lepage, seront la gloire de notre École.

Les peintres sont très nombreux, et chacun voulant apporter sa formule, il s'est produit des tentatives bien curieuses à observer. Aussi, cette originalité, si recherchée de nos jours, s'est-elle montrée sous des formes très diverses. Les uns se sont parfois imaginés tenir la fameuse pierre philosophale en abandonnant brosses et pinceaux, pour se servir exclusivement d'un couteau à palette, avec lequel ils peignaient toutes choses, au mépris absolu de la forme. D'autres croyaient avoir mieux trouvé en simplifiant encore et en réduisant l'outillage à sa plus simple expression ; ils peignaient avec les doigts, sans brosse, sans pinceau, sans couteau.

Un seul, c'est Courbet, a réussi quelquefois. Il est l'inventeur de cette funeste manière qu'on nomme peindre au couteau.

Mais nous nous empressons de dire que l'emploi du couteau qu'il a introduit dans sa manière n'a rien ajouté à son œuvre. Bien au contraire, il a rarement fait de belles toiles avec ce procédé. En effet, si quelques-unes, comme la vague qui est au musée du Louvre, dont le ciel si beau a été peint au couteau, sont merveilleuses, il en a laissé quantité d'autres

inférieures. Ses véritables chefs-d'œuvre : *le Combat du Cerf*, *l'Enterrement à Ornans*, *la Remise des Chevreuils*, son propre Portrait, etc., sont des tableaux qui peuvent être comparés à tous ceux qu'ont peints les maîtres anciens et dans lesquels on ne trouve pas trace de couteau.

Nous expliquerons dans un chapitre spécial comment on se sert du couteau pour peindre, désirant qu'on ne l'emploie pas, mais persuadé que la curiosité du lecteur y trouvera quelque intérêt. L'originalité ou la personnalité dans l'art ne s'acquièrent pas par tel ou tel procédé.

C'est une erreur profonde de penser que l'on sera original si l'on emploie pour peindre, un outil ou une manière inconnus des confrères.

L'originalité réside dans la manière de concevoir une œuvre et de la présenter d'une façon personnelle. Pour l'acquérir, il faut ne recevoir ses impressions que de la nature. C'est en travaillant seul avec elle, sans préoccupation des autres artistes, en oubliant surtout leurs œuvres, loin des coteries et des écoles qu'on trouvera une note individuelle.

La preuve de ce que nous avançons, c'est que les artistes qui ont eu une manière personnelle ont tous quitté l'atelier pour travailler seuls, en s'efforçant d'oublier les principes reçus des professeurs qui enseignent un art de convention et que chaque élève est forcé d'imiter sous peine d'être incompris. Quand on sait dessiner une figure, il faut quitter l'atelier ou le professeur et travailler seul, car les conseils pourraient gêner et faire perdre pour longtemps, quelquefois sans retour, les qualités de naïveté et de sincérité si indispensables à un artiste.

Si l'on a besoin de conseils, on en trouvera toujours de bons en consultant les maîtres anciens dans les musées ou collections. Mais nous le répétons, la nature est la véritable source où l'on puise l'originalité.

Il est peut-être plus long d'apprendre seul, le métier du peintre, il peut se faire qu'on mette plus de temps à acquérir ainsi la science voulue pour faire un tableau Il est aisé en effet de comprendre qu'on sait plus vite une chose qu'on nous montre, qu'une chose qu'il faut découvrir soi-même, mais, d'un autre côté, il faut, dans l'art, passer bien des années pour se défaire de la science apprise si péniblement. Nous pensons donc qu'il ne faut pas prendre au début de mauvaises habitudes qui coûteraient tant d'efforts quand, en ayant reconnu l'inutilité, on voudrait s'en affranchir.

La maladresse d'un débutant devient en travaillant de l'originalité, s'il est doué des qualités nécessaires à tout artiste. Corot a dit : « Il s'agit moins d'être adroit que de travailler beaucoup pour devenir un artiste, » et il ajoutait : « Un tiers pour l'aptitude et deux tiers pour le travail, sont des proportions suffisantes pour acquérir du talent et faire un bon peintre. » Nous sommes respectueusement de son avis.

TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE

Etude d'un livre, Ier et IIe état (*planche en couleurs*). 15
La palette complète chargée avec les tons composés (*planche en couleurs*). 17
Etude d'un livre, IIIe état et IVe état (terminaison) (*planche en couleurs*). 19
Toiles disposées pour obtenir des ombres sur le fond et sur les objets. 49
Groupe de poissons. 61
Effet de lampe (*planche en couleurs*) 65

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Agrandissement d'une esquisse	53
Aspect (de l')	40
Bitume	22
Bleu de Prusse	20
Choix des objets préférables à peindre au début	10
Composition des tons	19
Conseils sur l'emploi de certains tons	20
Considérations sur les différents genres de peinture	3
Considérations sur l'art de peindre les natures mortes	5
Couleur (la) n'existe pas réellement	30
Distinction (de la) dans l'art	76
Ebauche de l'effet de lampe	62
Effet	38
Effet de lampe	62
Embu	42
Empâtement	31
Emploi du siccatif dans les couleurs	23
Enveloppe	41
Esquisse peinte	51
Exécution	25 et 33
Explication des valeurs	29
Explications de quelques procédés qu'on nomme les trucs de la peinture	72
Facture	33
Fini (le), le léché	71
Frottis	32
Glacis	32
Jaune de cadmium	23
Laque jaune de Gaude	23
Linge en plein air	66
Manière de charger la palette	19
Manière de peindre les cuivres	55
Manière de peindre les poissons	60
Manière de procéder pour faire un tableau et conseils sur la façon de le composer	50
Manière de reprendre une étude pour la terminer	24
Manière d'obtenir les ombres sur les objets	48
Mise en toile	44
Natures mortes en plein air	65
Originalité (de l') dans l'art	76
Palette chargée avec les tons composés	18
Pochade	33
Procédé (le) ne doit jamais se laisser voir	28
Proportion d'une esquisse déterminée par une ligne diagonale	54
Rappels	37
Réflexions sur la manière de grouper les natures mortes	46
Tableau (le) et l'étude	49
Tache	34
Tenue (de la) d'un tableau	40
Terminaison de l'étude	64
Touche	33
Vert Véronèse	23

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

COURS COMPLET

DE PEINTURE A L'HUILE

FLEURS, FRUITS, LÉGUMES

ET GIBIER

Les fleurs. — Dès les commencements de la peinture, les fleurs ont été, pour les artistes, l'objet d'une sollicitude particulière; ils avaient compris tout le charme qu'on pouvait en tirer par leur reproduction et s'y étaient appliqués. Ce n'est cependant que vers 1600, époque où l'art de la peinture fut porté à un très haut degré de perfection que l'on commença à peindre les fleurs en les considérant comme suffisamment intéressantes pour les étudier seules.

David de Heem, le peintre hollandais, né en 1600, mort en 1674, fut un des premiers à se spécialiser en ce genre; mais comme il semble s'être adonné encore plus particulièrement à l'étude des fruits, nous en reparlerons plus loin, en traitant ce genre.

Abraham Mignon, le peintre allemand, né à Francfort-sur-le-Mein en 1639, mort en 1697 ou 1679, suivant le dire de certains biographes, et contemporain de David de Heem, fut un peintre très étonnant par l'habileté avec laquelle il exécutait les fleurs, les insectes et en général les Natures mortes. Le musée du Louvre possède de ce peintre six tableaux, dont l'un surtout est l'objet d'une curiosité particulière pour les artistes. Le tableau auquel nous venons de faire allusion, et dont le titre nous échappe, montre entre autres curiosités, un petit escargot à raies jaunes et noires d'une habileté d'exécution qui défie toute comparaison. On y voit aussi, ce qui est peut-être moins apprécié des profanes, de petites chenilles longues d'environ un centimètre et grosses d'un millimètre. Ces chenilles sont suspendues à un fil, comme les araignées et ce fil est suffisamment visible sans être sec. Au point de vue du métier, on ne peut rien imaginer de plus difficile à peindre, et personne aujourd'hui ne pourrait le faire aussi bien. Dans un autre tableau, on voit aussi des papillons admirables, ils sont peints de façon à désespérer

les artistes qui ont le malheur d'attacher à l'exécution une importance trop grande, mais ce qui est certainement le summum de l'adresse et confond tous les praticiens, c'est toujours dans ce même tableau la réflexion d'une fenêtre dans le brillant d'une carafe ! Il n'y a de nos jours qu'un peintre qui ait approché de cette perfection du métier, c'est Blaise Desgoffes dont nous avons parlé au commencement de cet ouvrage, en traitant les Natures mortes.

Parmi les peintres français qui ont obtenu le plus de célébrité en peignant les fleurs, il faut citer en première ligne, Monnoyer (Jean-Baptiste), peintre et graveur, né à Lille en 1634, mort à Londres le 16 février 1699.

Ses contemporains l'appelaient Baptiste tout court, pour affirmer la sympathie et l'estime dans lesquelles ils le tenaient; cette abréviation s'est continuée depuis parmi les admirateurs de ce grand artiste, et bon nombre d'amateurs et de peintres ne savent même pas qu'il s'appelait Monnoyer.

Il y a deux façons d'envisager l'art du peintre de fleurs; les uns soutiennent qu'il doit être tout d'exécution, à cause de la grâce et de la délicatesse de forme de chaque fleur, les autres prétendent, au contraire, qu'il ne faut voir dans la représentation des fleurs par la peinture, que le prétexte à décoration que fournit leur incomparable éclat et leur infinie variété. Baptiste qui savait exécuter aussi bien que ses plus forts rivaux, fut le plus grand décorateur de son temps et le premier qui introduisit les panneaux de fleurs dans la décoration des appartements et réunit tous les suffrages en plaisant à tous par son double talent de peintre et de décorateur.

L'École française, ancienne et moderne, compte beaucoup de peintres de fleurs d'un réel talent.

Parmi les glorieux morts qui furent nos contemporains, il faut citer le peintre de fleurs, *Vincelet*, dont le talent de tout premier ordre, semble oublié maintenant des artistes et des amateurs. A quoi cela tient-il ? Est-ce à cause de la rareté de ses toiles qui, étant donné leur petit nombre et leur valeur commerciale ne se voient dans les ventes publiques qu'accidentellement? Est-ce à cause de la manière noire qu'affectionnait l'artiste, et qui n'est plus de mode en ce moment ? C'est ce qu'on ne pourrait affirmer sérieusement; mais son heure reviendra quand on se sera fatigué de la peinture faite en pochade, où l'exécution est souvent par trop négligée et qu'un retour se produira vers la peinture bien faite. L'artiste était assez scrupuleux pour considérer le dessin et l'exécution comme ayant autant d'intérêt pour le peintre que la coloration, aussi a-t-il peint des fleurs où toutes les plus belles qualités de peintre et de dessinateur se trouvent réunies.

Nous ne pouvons passer sous silence le beau talent de peintre de

fleurs de Mme *Apoil* qui obtint tant de succès aux salons de 1846 et de 1848. Elle fit, pendant de longues années, des œuvres qui contribuèrent à la gloire de la manufacture nationale de Sèvres, pour laquelle elle a toujours travaillé.

Citons encore *Eugène Petit*, peintre de fleurs, qui eut autant de talent comme peintre que comme décorateur.

Il y a actuellement beaucoup de peintres de fleurs, et chaque année au Salon, ils y exposent des toiles fort remarquables, où le talent n'est pas contestable, mais il y en a bien peu qui, en dehors des qualités de dessin, de couleur et de composition, sachent mettre dans leurs toiles une émotion, ce qui est l'art suprême. L'artiste, en effet, ne se révèle qu'à ce prix et il ne suffit pas de savoir tout ce que les professeurs nous enseignent pour être un artiste.

Le don, la bosse, comme le dit Töppfer, n'est pas, hélas, l'apanage de tous ceux qui font de l'art une carrière, et au milieu de tant de peintres, combien peut-on citer d'artistes réellement dignes de ce titre? Il faut considérer que l'artiste qui se spécialise dans la peinture des fleurs, renonce volontairement à une très grande quantité de moyens d'expression et rétrécit lui-même son champ d'exploitation. La *fleur*, considérée au point de vue de l'expression, n'a pas, comme la *figure* ou le paysage, le don d'émouvoir par son seul aspect; il faut donc que le peintre soit un réel artiste, s'il s'élève aux plus hauts sommets de l'art avec les moyens rudimentaires que lui fournissent les fleurs. Il doit les peindre avec son âme, avec le culte d'un dévot pour la Vierge, avec la passion d'un croyant pour son Dieu. Mais il faut posséder le don, la vision intérieure, pour trouver dans la reproduction de quelques fleurs, le prétexte et le moyen d'émouvoir. Oubliant le métier, juste assez pour qu'il n'entrave pas son envolée, l'artiste peut, d'un bouquet fané ou de quelques fleurs seulement placées de certaines façons ou sur un objet symbolique, éveiller en nous, toute une foule de pensées. Le bouquet fané, desséché, dont les teintes douces et le parfum absent, font un véritable squelette, n'est, pour la plupart des gens, même très intelligents, qu'une chose morte, encombrante et sans autre intérêt. Pour un artiste qui ressent toute la poésie des fleurs mortes, il y a là une mine féconde à exploiter et des effets saisissants, dont il saura tirer profit; le bouquet fané est à lui seul un triste évoquateur, sa vue nous fait revivre tout un passé de joies ou de douleurs. On conviendra que pour faire naître une émotion avec un si simple sujet et retenir le spectateur assez longtemps pour qu'il oublie la peinture qu'il regarde, il faut posséder, non seulement toutes les qualités d'un maître, mais aussi ce je ne sais quoi d'indéfinissable qui fait l'artiste.

Parmi nos peintres contemporains, les plus doués, il faut immédiatement citer *Achille Cesbron*. Cet artiste n'est pas seulement un spécia-

liste, puisqu'il a prouvé qu'il était également à l'aise en peignant des figures, des paysages, des Natures mortes ou des fleurs. Personne plus que lui n'est ému devant la nature, et ne sait communiquer son émotion par la peinture quel que soit le genre qu'il aborde. Qui de nous ne se souvient du superbe tableau exposé au Salon il y a quelques années, et qui avait pour titre : « *Fleurs du Sommeil?* » C'était un champ de pavots éclairé par la lune et au-dessus duquel flottait une brume légère, dans laquelle on distinguait une forme de femme, symbolisant la déesse du sommeil. L'effet rendu était superbe et l'artiste obtint un grand succès. Cesbron est très apprécié et très recherché des amateurs et des artistes, ses toiles sont l'objet d'une attention toute particulière, à cause de l'inattendu des sujets. On croit qu'il va nous montrer des fleurs ou des paysages, et quand le Salon ouvre, on y voit des figures comme son tableau intitulé : « Une soirée chez le peintre Français », où tout un groupe de peintres et d'artistes sont réunis et peints avec une ressemblance frappante. Le peintre s'amuse aussi à d'autres récréations, et nous surprend encore en nous montrant des Natures mortes d'une vision et d'un sentiment tout particulier, comme dans son tableau des pommes de terre cuites, dont nous allons parler plus loin.

Il nous a paru intéressant de demander à M. Achille Cesbron, comment il entendait conseiller aux jeunes artistes de diriger leurs études pour devenir des peintres de fleurs; voici ce qu'il a eu l'obligeance de nous répondre :

« La peinture de fleurs, bien qu'elle soit un genre très déterminé, n'a point de procédés qui lui soient spéciaux. C'est un sujet de choix sur lequel des artistes peuvent se spécialiser; l'éducation qui y conduit, n'a pas d'autres lois que celle de la peinture en général.

« Ce sont les mêmes conditions physiologiques de perception des spectacles et les mêmes conditions matérielles d'exécution.

« Cependant, qu'il me soit permis de dire quelques mots de sa condition morale : La fleur, couronnement et splendeur du monde végétal, est, parmi toutes les beautés de la nature, celle dont l'attrait nous est le plus immédiatement sensible. Tous les hommes aiment les fleurs, et nous les associons comme des sœurs chéries, à toutes nos émotions, à nos joies, comme à nos douleurs. Cela crée à l'artiste qui se consacre à elles, une situation toute particulière. Tandis que, dans tout autre genre, l'artiste peut, dans la mesure même de son tempérament, remplir la mission suprême de l'art, « la révélation de l'infinie beauté », qu'il peut découvrir et montrer cet objet des aspirations humaines, jusque dans les aspects les plus revêches de la nature; ce sacerdoce semble lui échapper ici. Aussi les peintres de fleurs, pour la plupart, se jetèrent-ils de tout temps vers une autre branche de l'art, la décoration, dont l'objet agréable et charmant par excellence, est aussi de faire du bon-

heur humain en parant le mieux possible les choses qui accompagnent notre existence, nos édifices, nos propres demeures et les divers objets fabriqués par nos mains, pour notre usage particulier.

« Dans cette direction, l'artiste a moins que dans la peinture proprement dite, à concentrer son attention sur cet aspect général, si fugitivement perceptible où se manifeste l'âme des choses; son objet principal est la grâce de la forme, l'exquisité des tons, la délicatesse de matière des fleurs; il doit s'appliquer à en connaître par cœur les diverses espèces, elles seront les documents de son ingéniosité, les servantes de son goût et l'habileté de sa main sera là, toujours heureusement exercée.

« Pourtant, le peintre de fleurs peut être quand même un artiste au sens abstrait et suprême de ce mot. Pour cette tâche sacrée, plus qu'en aucun autre genre, il lui faudra posséder à fond les éléments de son mode d'expression, qu'il soit parfait dessinateur et peintre, puis développant au paroxysme sa sensibilité, qu'il s'identifie à ses chers modèles au point d'y confondre son âme. Alors il pourra transmettre aux autres hommes une émotion plus profondément heureuse.

« Moins initiateur, moins apôtre peut-être, il sera prêtre du divin révélé et peindra ses fleurs pieusement, comme à genoux.

« A. Cesbron. »

On voit par la lecture de cette lettre, que l'artiste se sert aussi facilement de la plume que de la brosse et qu'il sait exprimer avec les mots, ce qu'il raconte si bien avec le pinceau.

Nous éprouvons le besoin de redire souvent que les conseils donnés ici ne sont pas absolus. Il faut qu'on soit bien pénétré que nous n'avons jamais eu l'intention de dire : Faites comme ceci, c'est la seule manière! Nous savons fort bien qu'on peut obtenir le même résultat par d'autres moyens, et il nous arrive même de réfléchir longuement avant de donner un conseil, en apparence futile, mais dont l'importance ne peut s'apprécier qu'après de longues années de pratique.

Le but de ce livre est de donner aux débutants des conseils qui, tout en leur mettant un procédé dans la main, puisse à la fois leur permettre de rester dans les principes enseignés par les professeurs et leur laisser toute liberté pour ajouter ou retrancher, ce que bon leur semblera.

Puisque rien n'est absolu, il est donc bien entendu que notre méthode peut être modifiée, et c'est ce qui se produira, nous en sommes convaincus, après que les études auront fait naître chez l'élève un discernement qui ne vient qu'après de patientes recherches.

Conseils sur la manière de procéder pour peindre les fleurs. — Nous supposons que celui qui consulte ce livre a déjà beaucoup dessiné, et

la première recommandation qu'il y trouvera est celle-ci : Il faut continuellement dessiner pour devenir un peintre de fleurs. Ces charmeuses ont autant d'attrait par leurs formes que par leurs couleurs si variées, et l'on peut, rien que par le dessin, en tirer des effets surprenants.

Un peintre qui veut s'adonner exclusivement à l'étude des fleurs, doit donc les étudier pour ainsi dire anatomiquement. Il faut qu'il procède méthodiquement en commençant par apprendre à connaître leurs noms, leurs espèces et leurs diverses variétés, qu'il sache comment elles s'attachent aux tiges ou aux branches, et comment elles sont construites. La construction d'une fleur doit être, pour un artiste, aussi importante que la construction d'une figure; c'est pourquoi il lui est nécessaire d'en faire des études anatomiques en en détachant les pétales pour dessiner le cœur et comprendre les lois de ces divines constructions. Il n'est peut-être pas indispensable à un peintre d'être un savant botaniste, mais s'il peut l'être, cela lui sera plus utile et facilitera ses études.

Le meilleur dessin, au point de vue des services qu'il doit rendre comme document, est le dessin fait à la plume et à l'encre de Chine. Ce dessin qui exige une précision, une explication de tous les moindres détails, ne permet pas, comme avec les autres procédés, d'escamoter des parties difficiles à dessiner ou incomprises. Il est donc nécessaire de dessiner une fleur isolément, en la faisant poser de face, de dos et en différents raccourcis. On peut en faire des dessins au trait, tout simplement et sans ombres, mais comme c'est aussi beaucoup plus difficile qu'en y plaçant les ombres, il sera prudent de ne faire des dessins aussi simples qu'après un entraînement qui aura appris à connaître la fleur que l'on veut ensuite dessiner au trait. Il est bon de procéder avec ordre dans tous les genres d'études en général; c'est pourquoi il faudra mettre une certaine méthode à dessiner les fleurs et à les classer par genres et par espèces.

Ainsi, par exemple, si on dessine un dahlia, il sera très utile d'en copier de différentes espèces, des simples et des doubles, et d'en varier les couleurs le plus possible pour documenter ses cartons.

Il est aussi très utile, pour être consulté à l'occasion, d'enrichir ses documents de dessins aquarellés non pas de belles aquarelles où l'habileté charme avant tout, mais de dessins faits à la plume avec un trait impeccable dans lequel le ton des pétales de la fleur, le ton de sa tige et de ses feuilles sont notés exactement. Ces dessins, dont nous donnons ci-contre un fac-similé en noir, ont peut-être un aspect rébarbatif et on trouvera, sans doute, qu'ils sont plutôt faits pour un ouvrage de botanique que pour meubler la mémoire d'un peintre, mais l'expérience nous ayant démontré la grande utilité de ces aide-mémoire, nous les recommandons aux chercheurs qui veulent travailler sérieusement.



LE DAHLIA (FAC-SIMILÉ EN NOIR D'UN DESSIN REHAUSSÉ D'AQUARELLE)

Pour gagner du temps et varier les procédés, il sera bon de faire des dessins à la mine de plomb, au crayon conté et à la plume et crayons mêlés, en employant le papier gratté. Ce genre de dessin est très recommandable, car il permet de pousser l'exécution aussi loin que possible, tout en facilitant la rapidité des moyens. On sait que le papier gratté est un papier à dessin assez fort, recouvert d'une couche légère



Dahlia simple.

peinte à la colle d'un ton gris foncé, pouvant s'enlever au moyen d'un grattoir. En grattant légèrement, on donne au papier une valeur plus claire; en appuyant plus fort, le ton gris devient encore plus clair; enfin, en enlevant toute la couche de gris jusqu'au papier, on obtient un ton blanc éclatant. Cela permet de faire des dessins aussi doux qu'on le désire, puisqu'on peut modeler des blancs sans se servir du crayon; pour les ombres, le crayon et la plume donnent tous les noirs dési-

rables. On a aussi la facilité de pouvoir diminuer une valeur trop foncée, en la grattant légèrement, ou de l'enlever complètement si on le désire, ce qui permet encore de mettre un blanc très pur à la place d'un noir intense et de refaire ensuite l'inverse si on le juge à propos.

Le dahlia simple qui sert en ce moment à notre démonstration, n'est pas nécessairement imposé; toutes les espèces et tous les types de fleurs peuvent le remplacer. On prendra donc ce que la saison permettra de se procurer lorsqu'on commencera à étudier les fleurs.

Manière de peindre un dahlia. — Pour les personnes qui n'ont pas une grande habitude de la palette, il sera nécessaire de commencer par ne peindre qu'une seule fleur à la fois; il faudra aussi la choisir d'une seule couleur, afin de pouvoir plus facilement en modeler les pétales.

Avant de donner d'autres explications sur le procédé à employer pour peindre le dahlia, il est indispensable que nous parlions de la préparation de la palette.

La palette du peintre de fleurs, tout en étant semblable à celle du peintre de Natures mortes, diffère cependant en ce sens que si elle est composée des mêmes couleurs fondamentales et des mêmes tons préparés, elle s'enrichit selon les colorations qu'on veut peindre dans la séance, des tons nouveaux qu'il est indispensable d'y ajouter. Voici un exemple : Lorsqu'on se dispose à faire une étude d'un dahlia jaune, il faut composer, sur la palette, des gammes de jaunes, variant des plus clairs aux plus foncés, en consultant la nature pour cette préparation. En étudiant déjà les colorations par ces mélanges préparatoires, on sera conduit à observer les *tons gris* de ces jaunes, ainsi que les tons complémentaires. Chercher le gris dans une coloration intense, comme celle de certaines fleurs est indispensable au peintre pour lui faciliter l'obtention d'un ton très coloré; c'est par des tons de la même valeur, mais de colorations plus grises qu'il fait vibrer l'ensemble en donnant de la variété; autrement dit, c'est par le rapprochement des tons colorés qu'il fera valoir l'intensité des colorations. Pour nous faire entièrement comprendre, nous ajouterons qu'on entend par gris un ton diminué d'intensité par le blanc qu'on y ajoute.

Le gris d'un ton est beaucoup plus difficile à trouver qu'on ne le pense généralement, car s'il ne s'agissait que de mettre du blanc dans le ton, on saurait le faire dès qu'on aurait lu ce qui précède; la difficulté est plus grande que cela.

Dans le ton jaune de ce dahlia simple, il entre beaucoup de jaune citron et de vert véronèse pour composer le ton *local* et le blanc qu'on y ajouterait seul, éclaircirait la valeur, sans donner le gris recherché; il faut donc chercher le ton gris inhérent à chaque coloration, comme on



cherche la coloration elle-même. Ces gris sont très souvent complémentaires ou violets ; on remarque aussi qu'ils sont chauds sur une coloration *froide* et froids sur une coloration chaude. (On entend par tons chauds, ceux qui sont rouges ou qui se rapprochent du rouge et du jaune, les tons froids sont ceux qui semblent verts, bleus ou violets.)

Les tons préparés à l'avance sur la palette, doivent être très malléables, presque liquides, afin que le pinceau le plus mou puisse les saisir facilement et en aussi grande quantité qu'on le désire. Cela donne toute latitude pour placer des empâtements là où on le juge utile, car si les couleurs étaient aussi fermes que celles qui sortent des tubes, on n'obtiendrait pas cette facilité, et l'étude serait peinte sans brio d'une facture égale et monotone qui serait désagréable à voir.

Le pinceau de martre est indispensable, presque toujours pour peindre le tissu léger des fleurs ; il peint mieux que la brosse qui raye la pâte et qui laisse des rugosités nuisibles en beaucoup de cas. Cependant, or peut employer aussi la brosse quand elle est très douce et quand on peint de grosses fleurs. En général, c'est le pinceau plat qui est le plus employé, ainsi que le pinceau long, dit pinceau à filet. Les doigts seuls et sans autres outils sont aussi employés dans certains cas ; ils donnent une touche très jolie dans l'exécution de pétales ou de feuilles, dont on veut varier la facture.

C'est un moyen à utiliser, et nous le signalons sans pouvoir préciser à quel moment il devient nécessaire, le goût seul servira de guide. Nous dirons seulement qu'il ne faut pas abuser de ce moyen, et qu'il convient de rectifier souvent avec le pinceau, ce que la touche, laissée par le doigt, a de trop brutale.

Le procédé à employer est semblable pour tout ce que l'on peint ; on commence par l'ombre, la demi-teinte se peint ensuite, et on termine par les lumières. Il sera fait de même pour le dahlia simple quand on exécutera les pétales ; le cœur sera la partie à peindre en dernier lieu, ainsi que la tige.

Le Sabot de Vénus ou Sabot des Vierges. — Si l'élève n'a jamais peint de fleurs et s'il n'a pas une expérience acquise par beaucoup d'études précédentes, il devra copier la planche ci-contre pour se familiariser avec les procédés à employer. Lorsqu'il aura fait cette copie, il devra, s'il est possible, se procurer une fleur semblable et la peindre en consultant ce qui va suivre et qui s'applique à tous les genres de fleurs.

Le peintre de fleurs doit faire beaucoup d'études séparées, uniquement faites avec la préoccupation de l'étude pour l'étude. Ces documents lui seront indispensables pour peindre et composer des tableaux, et s'il

est appelé à décorer des panneaux ou des plafonds, ces études seront pour lui de toute nécessité, puisqu'il n'est pas possible de travailler d'après nature quand on peint un plafond sur place. Peindre une fleur seule ainsi que nous le conseillons ici, n'a donc rien de commun avec la manière de peindre un tableau ou un ensemble de fleurs placées dans un vase. L'étude d'une plante ou d'une fleur, comme celle qui va être décrite, est surtout destinée à meubler la mémoire du peintre, et il est nécessaire, à cet effet, qu'il habitue son cerveau à retenir la forme et la couleur, en s'entraînant à une sorte de gymnastique mentale qui consiste à repeindre ou à redessiner de mémoire, le lendemain, la plante qu'il a peinte la veille. Il est bien entendu que pour repeindre de souvenir, on ne regardera ni l'étude, ni la plante copiée; s'il en était autrement, on aurait perdu son temps bien inutilement. Nous savons qu'au début on ne fera rien de bon, et que, par amour-propre, on sera toujours tenté de regarder un moment l'étude peinte précédemment. Qui est-ce qui peut se vanter de ne pas avoir un peu cette faiblesse? mais il faut de la volonté, de l'honnêteté avec soi-même; et si on a l'énergie de suivre à la lettre ce conseil, on en sera récompensé par des progrès rapides.



Sabot de Vénus ou sabot des Vierges.

Pour ce genre d'étude, appelé à former le portefeuille d'un peintre de fleurs, il n'est pas indispensable de peindre un fond derrière chaque fleur. Toutefois, pour ne pas être privé des grandes ressources de la palette et pouvoir peindre les tons les plus clairs, il sera bon d'employer une toile, un carton, un panneau, ou un simple morceau de papier à peindre, mais à la condition qu'il soit préparé d'un ton neutre, ni trop clair, ni trop foncé. Il est puéril de dire que sur le premier, les lumières ne marqueraient pas et que les ombres seraient difficiles à peindre sur le second. Tous les tons neutres peuvent servir, on a donc la latitude d'employer celui qu'on voudra. Néanmoins, il sera préférable de choisir un ton chaud, en faisant un mélange composé de blanc d'argent,

noir d'ivoire et ocre rouge, afin d'obtenir un ton gris rose, ni gris, ni rouge.

La préparation de ces fonds se fera à temps perdu et en utilisant les restes quand on nettoie la palette. Les tons de fonds doivent être peints très longtemps à l'avance, afin qu'ils soient bien secs le jour où on exécute l'étude. Ceci a une grande importance pour la facilité du travail et la bonne conservation de la peinture; le dessin est plus commode à faire sur un fond bien dur, car la craie n'arrache pas la préparation comme cela se produit immanquablement sur un dessous préparé nouvellement. De plus, l'inconvénient de l'*embu* se manifesterait dès le lendemain et priverait le peintre de la faculté de voir son travail, tant que la peinture ne serait pas assez sèche pour être *désembue*. Sur un fond préparé plusieurs mois à l'avance, on a l'avantage de voir une *pochade* rester toujours brillante et comme vernie.

Muni d'une toile préparée dans les conditions sus-indiquées, voici comment on devra opérer :

Prendre un bâton de craie taillée très fin et dessiner légèrement d'un trait, la plante dont on est assez rapprochée pour voir les détails et pas trop près cependant pour perdre de vue l'ensemble.

Quand les proportions et l'arrangement dans la toile sembleront suffisants, on dessinera en indiquant les ombres ; ce dessin devra se faire au *pinceau à filet*. Le numéro 6 environ est celui qui convient le mieux pour le dessin d'une plante comme celle qui va nous servir à cette démonstration, sa longueur permet de dessiner les courbes les plus délicates des bractées, et son épaisseur est suffisante pour obtenir des pleins aussi bien que des déliés. Pour indiquer les ombres, dessiner la tige et le contour des grandes feuilles; on se servira d'un pinceau plat, large d'un demi-centimètre environ, comme le numéro 13 des catalogues du commerce; ce pinceau plat en martre rouge, est très approprié pour masser les ombres des plus grandes feuilles. Le liquide employé à cet effet sera, presque exclusivement, de l'essence de térébenthine, dans laquelle on ajoutera un peu de la mixtion du godet. (Nous avons dit plusieurs fois que cette mixtion se compose de trois parties égales en proportions : essence de térébenthine, huile de lin, siccatif de Harlem.) Le mélange de l'essence pure avec quelques gouttes de mixtion, se fera seulement sur la palette et en dessinant. Il suffit de tremper le pinceau dans les deux liquides pour faire ce mélange; l'essence pure aurait l'inconvénient de sécher trop rapidement par évaporation. Il faut, autant que possible, faire un ton se rapprochant de celui de la partie que l'on dessine, afin que ce dessin puisse rester apparent sans rien gêner. Par exemple, la fleur étant jaune clair, il sera utile de dessiner la partie dans l'ombre avec de la terre de Sienne naturelle, mélangée d'un des tons violets composés de la palette, en obser-

vant toujours la valeur. Si on mettait une valeur trop noire dans ce premier dessin, ce serait gênant pour l'exécution. Les bractées seront dessinées avec un ton violet ou rouge, selon qu'ils se présenteront dans la plante que l'on copie.

La tige et les grandes feuilles seront dessinées avec un ton vert se rapprochant du ton juste. Ce dessin donnera déjà un peu l'aspect d'une ébauche, puisque le fond étant réservé dans les lumières, le modelé sera déjà presque juste.



Le glaïeul rouge.

Nous avons dit que ce dessin se fera excessivement liquide comme s'il s'agissait d'une aquarelle. On laissera sécher quelques minutes, et au moyen d'un petit plumeau ou d'une brosse très douce, on enlèvera facilement le dessin à la craie qui resterait apparent. Le fond ainsi débarrassé de tout ce qui était inutile, apparaîtra net et propre ; il faudra même s'appliquer à ne pas le salir, les études n'en seront que plus agréables à regarder.

Pour exécuter définitivement et du premier coup cette étude, on devra procéder méthodiquement de l'ombre à la lumière en passant par les demi-teintes, le clair-obscur et le *brillant;* le *repiqué* terminera tout avec le point lumineux. Les touches devront être bien dans le *sens* de la forme; cela est très important à observer pour que le modelé se produise. On commencera par peindre les bractées, et elles devront être terminées définitivement du premier coup. La fleur jaune se fera ensuite en observant les mêmes règles et en ne mettant la couleur en pâte épaisse que dans les grandes lumières. C'est par les grandes feuilles et la tige qu'on terminera l'étude.

Le Glaïeul rouge. — Cette fleur très décorative est aussi variée dans

sa forme que dans ses colorations. Il y en a de roses, de violets, de rouges et une quantité d'autres, dont les tons ne sont pas définis. Le glaïeul rouge sera préférable pour les premières études, parce que les tons sont moins difficiles à trouver. Lorsque le dessin en aura été bien cherché, on commencera par peindre la fleur du haut en la terminant



Composition d'un bouquet ; une masse importante et une autre moindre pour l'accompagner.

immédiatement et en continuant par la tige qui sera exécutée de la même manière jusqu'à la fleur suivante. Cette fleur sera peinte comme la première, et avant de peindre celles qui suivent, on aura soin d'exécuter la tige en observant le même ordre jusqu'au bas de la tige.

Les tons rouges seront préparés à l'avance sur la palette et on y ajoutera en peignant ce qui semblera nécessaire pour parfaire le ton; il est nécessaire de ne considérer les tons qui ont été préparés à l'avance que

comme des auxiliaires qui aident à composer plus vivement les tons que l'on copie.

L'observation des gris doit être très attentive; c'est par les gris bien trouvés et mis à propos qu'on donnera de la finesse aux tons rouges.



Forme boule, à éviter.

Les tons verts de la tige seront également préparés à l'avance, mais corrigés en peignant jusqu'à ce qu'ils semblent exacts de tons et de valeur.

En général, on devra toujours préparer les tons avec lesquels on a l'intention de peindre; l'étude y gagnera toujours en fraîcheur de coloris, la tenue des valeurs en sera meilleure et la rapidité d'exécution beaucoup plus grande.

Quelle que soit la coloration ou la forme de la fleur qu'on veut peindre seule, le procédé sera toujours le même. Il nous semble donc inutile de faire d'autres descriptions; nous allons parler maintenant de la manière de peindre des ensembles.

ÉTUDES D'ENSEMBLES

Manière de disposer les fleurs pour faire une étude. — L'arrangement, la disposition des fleurs dans un vase est toujours difficile, même



Forme à rechercher.

quand on a beaucoup de métier, et on ne peut guère dire comment il faut procéder. A part quelques conseils qui vont suivre, il n'y a que le goût qui puisse guider le peintre. Nous aurons presque tout dit, quand on saura que ce qu'il faut chercher, ce qui est la base fondamentale de tout arrangement, c'est une masse importante et une autre moindre pour l'accompagner.

La forme boule doit principalement être évitée ; rien ne fait plus mal qu'une masse ronde. Il faudra donc s'efforcer de la rompre au moyen des fleurs dont les tiges accidenteront la forme, en la dépassant, en la brisant, en en rompant la monotonie.

On voit par les dessins ci-contre, la différence des deux formes.

Ce qui vient d'être dit est tout ce qu'il y a à dire au sujet de l'arrangement d'une étude, nous y reviendrons en parlant des moyens de composer un tableau.

Les premières études d'ensemble devront se faire avec des fleurs de même espèce et de même couleur ; prenons par exemple l'œillet rouge : Disposez dans un verre quelconque trois œillets, ainsi que l'indique notre dessin.



Trois œillets rouges dans un verre.

Placez-les de la façon qu'il vous conviendra, comme disposition d'ombre et de lumière et comme arrangement de lignes, mais appliquez-vous à trouver un effet intéressant par le jeu de la lumière et le pittoresque des silhouettes.

Considérez longuement l'ensemble de ces fleurs, examinez le fond avec beaucoup d'attention, car il a un rôle considérable, quoique ne se manifestant pas aux profanes, examinez bien l'enveloppe et pénétrez-vous de sa grande importance, c'est ce qui ajoute tant de charme aux tableaux.

Quelques mots sur l'enveloppe. — L'étude qui nous occupe présen-

tement n'est pas celle du dessin proprement dit, puisque nous ne voulons nous occuper que d'un ensemble, et qu'on sous-entend par le dessin la forme exacte, précise et individuelle de chaque fleur. Cependant, il est nécessaire de construire exactement les fleurs au point de vue de leur volume et de leur perspective, comme il est indispensable de les bien proportionner par rapport au verre dans lequel elles sont contenues. Non seulement ce serait un manque à toutes les lois du bon goût si les proportions étaient négligées, mais encore ce serait s'engager dans une voie funeste, qui donnerait vite des habitudes de désordre et d'indiscipline, auxquelles on n'est que trop généralement enclin en débutant.

L'enveloppe, l'air ou l'atmosphère d'un tableau, sont aussi essentiels que le dessin exact et la justesse du coloris. L'illusion ne se produit que si l'enveloppe est observée; au cas contraire et malgré une exécution très bonne, on ne produit qu'un tableau médiocre.

Nous avons conseillé à l'élève de commencer par des dessins très exacts, et nous lui conseillerons encore d'en faire très souvent, mais il lui sera indispensable aussi de faire des études comme celles qui nous occupent; sans elles, il n'obtiendrait jamais un bon résultat; il ne saurait toujours peindre qu'une fleur, même quand il en grouperait beaucoup sur le même tableau; jamais il ne saurait faire les sacrifices nécessaires dans la présentation d'un ensemble qui veut qu'on atténue ceci pour faire valoir cela; il ne montrerait toujours qu'une fleur, à côté d'une autre fleur, sans montrer un ensemble homogène; en voulant tout montrer, il ne montrerait rien.

C'est une grande erreur de penser qu'il faut commencer par copier des fleurs d'après des gravures ou des tableaux pour se préparer à peindre d'après nature; l'élève qui procède ainsi perd volontairement un temps précieux; jamais les lignes froides d'une gravure n'apprendront à dessiner quoi que ce soit. Lorsqu'on sait supérieurement copier un œillet d'après une excellente gravure ou que l'on sait très bien le peindre en copiant le tableau d'un maître, comme Baptiste ou Mignon, on ne sait cependant rien, absolument rien ! et l'on reste incapable de peindre quoi que ce soit quand on n'a que la nature devant les yeux.

L'exécution des détails et l'enveloppe. — Le détail et l'enveloppe sont aussi opposés l'un à l'autre que l'eau et le feu. Il n'est pas niable que l'exécution des détails constitue une réelle difficulté, exige une adresse de main et une précision de dessin qui ne s'acquièrent que par des années de travail et d'application.

Si le détail précise tout, l'enveloppe au contraire éteint, efface presque tout. Mais l'enveloppe harmonise, unifie une œuvre, tandis que les détails la désagrègent, donc le détail c'est l'ennemi de la peinture.

Ne faut-il donc pas mettre de détails? et ne pas savoir exécuter? — Si, mais il faut être un habile exécutant, posséder à fond la science de l'enveloppe qui permet de ne mettre les détails qu'à bon escient, là où ils sont nécessaires, mais limités et subordonnés à l'ensemble et à l'enveloppe. Il faut savoir exécuter admirablement et savoir l'oublier à propos.

Il est vrai que le public, par un goût souvent fâcheux, entraîne parfois les peintres dans la voie où ils trouvent le succès aux dépens de l'art véritable.

Convenons-en, il faut au peintre qui n'a pas l'aisance en naissant, une volonté et une énergie morale d'une puissance supérieure à celui qui n'a pas le souci de la vie matérielle. Après tout ce qu'on vient de lire, nous dirons encore que le mauvais goût du public, en général, est la cause que bien des artistes tournent mal, si cette expression n'est pas rop forte. C'est parce que le plus grand nombre des amateurs et des acheteurs se passionnent immodérément pour le détail, ce qu'ils nomment le fini; que beaucoup d'artistes se dévoyent, en faisant d'abord des concessions, afin de pouvoir trouver la vente de leurs œuvres, puis peu à peu se faussent le goût, en aimant à leur tour certains morceaux réussis au point de vue de l'adresse de main; ces artistes en arrivent ainsi à ne plus aimer que ce qui est adroitement peint, et par cela même s'éloignent à jamais de l'art.

Pour revenir à nos trois œillets, nous pensons avoir tout dit en ajoutant que la perspective d'une fleur tient beaucoup à son enveloppe; perspective aérienne, enveloppe, air ambiant, tout cela est à peu près synonyme, puisqu'en ne limitant pas le trait, on obtient du même coup l'enveloppe et la perspective, et qu'en ne le précisant pas, on obtient aussi l'air ambiant. On ne devra donc jamais empâter le contour d'une fleur, afin qu'elle soit bien dans l'air et fasse partie du tout.

Conseils pour peindre un tableau de fleurs. — Pour peindre un tableau, au sens véritable du mot, il faut posséder une science et des dons multiples, quel qu'en soit le genre. Il serait oiseux de discuter si tel genre est supérieur à tel autre; nous dirons seulement que chaque spécialité demande des études particulières, une aptitude réelle et une préférence marquée pour celle qu'on veut adopter.

Parmi les dons naturels, celui qui est certainement le plus nécessaire à l'artiste, c'est le bon sens : « Oui, le bon sens ou la raison, voilà la première qualité que doit manifester l'élève. J'avoue que ce n'est pas tout, car la deuxième qualité, c'est l'imagination ou la sensibilité en action. Mais avec l'imagination seule et sans le bon sens que pourra-t-il produire, et avec la raison que ne produira-t-il pas?

« Ainsi, parmi les dispositions qui présagent le grand peintre, la

vivacité d'esprit et l'aptitude à l'imitation, ne sont pas aussi nécessaires qu'un discernement juste, capable de distinguer le bon du mauvais, et une âme tendre et sensible sur laquelle tous les sentiments fassent, ainsi que sur une cire molle, une prompte impression, que sa raison saura d'ailleurs modifier à son gré. C'est surtout la netteté et, si l'on peut parler ainsi, la fixité de l'imagination qui lui est nécessaire et non son extrême vivacité. Enfin, on ne doit voir les principales dispositions que dans le bon sens, la sensibilité, la pénétration, la patience et la vue.

« PAILLOT DE MONTABERT. »

Citons également Diderot :

« Méfiez-vous de ces gens qui ont leurs poches pleines d'esprit et qui le sèment à tout propos ; ils n'ont pas le démon, ils ne sont pas tristes, mélancoliques et muets; ils ne sont jamais ni gauches, ni bêtes. Le pinson, l'alouette, la linotte, le serin, jasent et babillent tant que le jour dure; le soleil couché, ils fourrent leur tête sous l'aile, et les voilà endormis. C'est alors que le génie prend sa lampe et l'allume, et que l'oiseau solitaire, sauvage, inaprivoisable, brun et triste de plumage, ouvre son gosier, commence son chant, fait retentir le bocage et rompt mélodieusement le silence de la nuit. »

Le bon sens doit donc être une qualité dominante chez un peintre, et c'est lorsqu'il composera, agencera les lignes de son tableau que ce bon sens sera son principal guide. Nous avons dit ailleurs qu'il était utile de procéder par une esquisse préalable lorsqu'on voulait faire un tableau, nous n'en reparlerons que pour mémoire. L'esquisse d'un tableau de fleurs n'a pas besoin d'être autant cherchée que celle d'un tableau de genre, ni d'un paysage, mais elle est indispensable au peintre pour savoir bien arrêter les lignes principales de sa composition et distribuer avec art les ombres nécessaires à l'effet du tableau.

Quelques personnes pensent que pour faire un tableau de fleurs, il n'y a qu'à en choisir de belles et de les peindre bien. Pour faire un tableau. il faut observer les règles de la composition, et la copie d'un bouquet, fût-elle bien faite, ne serait pas suffisante pour en faire un tableau, cela ne serait qu'une étude plus ou moins réussie.

Le tableau doit être l'évocation d'une pensée; il n'y a donc pas seulement dans sa composition le travail des yeux et de la main, il est nécessaire que le peintre soit un penseur, qu'il fasse naître la pensée chez les spectateurs, qu'il élève l'âme au lieu d'éveiller seulement la curiosité.

« Or, un tableau de fleurs, de fruits, doit avoir un caractère, un mode, une expression; il doit dire quelque chose de touchant; non seulement chaque fleur en particulier, mais un groupe de fleurs a son mode, son caractère. Un peintre peut, avec un tableau de fleurs, émettre des idées,

produire un langage éloquent qui laisse quelque chose dans le cœur. Il y a des bouquets joyeux et magnifiques, il y en a de tristes et de modestes, il y en a de fiers et d'éclatants, il y en a de suaves et de tranquilles. La verdure, la blancheur y ajoutent aussi leurs expressions, car leur quantité, leur espèce, etc., disent et expriment quelque chose dans le tout. N'est-ce pas ainsi que dans l'art de la musique, les sens et les accords ont leur expression et leur caractère. Ainsi la botanique, la perspective ne suffisent pas; la patience de l'outil ne suffit pas; le beau choix de clair-obscur et de coloris ne suffisent pas non plus; il faut quelque chose de plus; ce quelque chose est tout ce qui fait les beaux ouvrages et les grands talents, ce quelque chose, on peut l'attester, c'est la philosophie de l'art.

« Cependant, quoique les fleurs aient quelquefois un langage allégorique et même conventionnel, ce serait forcer les choses, ce serait subtiliser de vouloir qu'on trouve l'expression de telle ou telle idée dans la présence de telle ou telle fleur. Certains esprits recherchés ont étalé ces subtilités; mais le peintre doit se méfier de cet excès, il doit généraliser et ne supposer à telle ou telle fleur que le caractère métaphysique que tout le monde, en général, est tenté de lui reconnaître.

« PAILLOT DE MONTABERT. »

Lorsque l'on se sera bien pénétré de ce qui précède, qu'on aura déterminé par une esquisse le choix de son sujet et la disposition de l'effet, on agrandira l'esquisse en disposant sur la toile définitive les lignes adoptées.

Cette reproduction agrandie se fera au moyen des carreaux ainsi qu'il a été dit dans la première partie de cet ouvrage. On peut également se servir, pour ce travail, d'un moyen tout moderne dont nous a doté la photographie, c'est la lanterne à projections. Si ce moyen était adopté, voici comment nous conseillons de procéder :

Faites un cliché négatif de votre esquisse, et ce qui est mieux encore, quand l'esquisse sera sèche pour être décalquée, faites ce décalque avec soin, en vous servant d'encre de Chine pour que le trait soit bien noir; faites ensuite, d'après ce dessin, un cliché négatif et servez-vous-en tel en le plaçant dans la lampe à projection. Les traits étant reproduits à l'inverse de leurs valeurs, ils apparaîtront blancs sur la toile, et comme pour les dessiner, on se servira d'un fusain taillé fin, chaque trait blanc disparaîtra à mesure qu'il sera recouvert d'un trait noir, cela facilitera le travail en montrant toujours les parties oubliées, ce qui n'a pas lieu quand on se sert d'un cliché positif qui, donnant les traits en noir, engage à confondre ceux qui sont projetés par la lampe, avec ceux qu'on a repassés au fusain. Il y a toujours économie de temps à procéder à la projection par un cliché négatif.

Quand on a une certaine habitude de peindre et que les portefeuilles aux études et aux dessins sont bien garnis, il n'est pas nécessaire d'ébaucher son tableau avec la nature devant soi. Souvent même cela est nuisible, en ce sens qu'on résiste difficilement à copier la nature qui semble, avec raison, toujours bien plus belle que ce que l'on a imaginé. Il faut se méfier de cette tendance; pour l'éviter, l'esquisse seule doit servir de guide dans l'ébauche.

Lorsque le tableau est bien sec, on le reprend avec la nature devant soi pour le terminer.

La terminaison d'un tableau est chose extrêmement délicate; il faut savoir profiter de ce qu'il y a de bon dans l'ébauche et ne pas la gâter. C'est pour cela que la différence est si grande entre un tableau et une étude dans tous les genres de la peinture.

Il faut une grande pratique de la peinture et presque des aptitudes spéciales pour faire un tableau de fleurs, car ici ce n'est plus comme pour une étude, où on n'a qu'à copier exactement en observant les règles convenues; il faut regarder la nature, mais ne lui emprunter que ce dont on a besoin pour rendre l'effet qu'on s'est imposé par l'esquisse et l'ébauche. La nature ne donne jamais exactement ce qu'on a indiqué dans l'ébauche, et si on n'est pas assez sûr de soi pour ne pas se laisser entraîner à copier ce que l'on voit, tout ce qu'on a imaginé se désagrège; ce n'est plus soi-même, mais le hasard qui termine le tableau, Si le hasard est quelquefois intelligent, en servant heureusement l'artiste, il n'en est pas moins pernicieux en tuant la pensée créatrice. Nous le répétons encore, toute œuvre d'art n'existe pas sans la pensée, et l'adresse de main, malgré toute sa valeur, ne peut suppléer à la pensée absente. Le mérite d'avoir produit une telle œuvre est lui-même fort diminué, malgré les qualités d'exécution qu'elle contient, puisque le peintre qui l'a produite ne saurait la recommencer sans l'aide de ce même hasard, et qu'il ne le retrouverait plus s'il l'appelait une seconde fois à son secours.

Nous savons combien le talent de Mme Madeleine Lemaire est admiré des connaisseurs et combien il est indiscuté par les peintres, aussi est-ce avec la certitude de faire plaisir aux lecteurs, amis de l'art, que nous avons demandé à la délicate artiste de nous exposer ici les conseils qu'elle jugerait utile aux débutants. Voici la lettre qu'elle a eu l'obligeance de nous écrire :

« Vous voulez bien me demander quels conseils on peut donner aux jeunes artistes qui se destinent à peindre les fleurs. Ils se résument en peu de mots. Mon expérience m'a appris qu'il faut d'abord savoir très bien dessiner, afin de donner à la fleur sa forme et sa ligne que la nature a créées parfaites, mais il faut être coloriste pour en rendre l'éclat et les tons variés. Il faut donc étudier la fleur à ces deux points de vue et ne

se faire peintre de fleurs que si on sait les comprendre et les aimer. L'arrangement et le groupement des fleurs doit être aussi l'objet d'une étude spéciale. Il est indispensable d'avoir du goût pour composer un bouquet. Tout dans l'art des fleurs est difficile et compliqué. Il ne faut donc pas s'imaginer que les fleurs se fassent quand on ne peut pas faire autre chose; c'est un art qui ne souffre pas la médiocrité et qui nécessite des études approfondies pour lesquelles il faut avoir des aptitudes spéciales.

« Madeleine Lemaire. »

Nous sommes heureux de voir combien la gracieuse artiste est en tous points de notre avis sur les questions techniques touchant l'art de peindre les fleurs, et nous ne doutons pas que la grande autorité de son talent ne soit d'un puissant secours pour appuyer nos conseils.

L'Étude d'un bouquet. — Il y a une autre manière de concevoir un tableau ou plutôt une étude, car le nom de tableau est employé d'une façon réellement abusive à notre époque; mais admettons-le ici pour arriver directement à ce que nous voulons expliquer.

La représentation d'un bouquet peut suffire à l'agrément des yeux si on a distribué les taches harmonieusement et combiné les masses d'ombre et de lumière avec goût, et enfin si l'agencement des lignes de la silhouette est pittoresque. Toutes ces conditions sont possibles à réunir, et la nature peut fournir à elle seule tout ce que le peintre lui demande, il n'a qu'à bien disposer son modèle et le copier.

Lorsqu'on dessine sur la toile directement, sans esquisse préalable, il faut posséder une grande pratique pour *bien mettre en toile*. La mise en toile a une très grande importance pour l'agréable distribution des lignes et le bon aspect du tableau; il est donc nécessaire d'y apporter toute son attention pour éviter des fautes de goût qui amoindriraient l'œuvre. Un écueil où les commençants se heurtent généralement, c'est le manque de place, quel que soit l'espace dont ils disposent; ils emplissent trop la toile, en ne laissant pas assez de fond autour des fleurs; il en résulte un mauvais effet auquel on ne peut remédier qu'en agrandissant, c'est-à-dire en ajoutant de la toile au tableau, travail qui ne se fait pas toujours d'une manière invisible et qui n'atténue pas entièrement la faute, puisque le spectateur peut facilemeut s'en rendre compte.

Pour éviter ce défaut, il y a plusieurs moyens à employer, le premier consiste à se mettre en garde contre soi-même en commençant par tracer tout autour de la toile, un trait au fusain qui en diminue le format de quelques centimètres. Cela étant fait, on suppose que la toile finit à l'endroit limité par le trait et on compose les lignes du bouquet, comme si la toile devait être recoupée. On efface ensuite la limite qu'on s'est imposée et le bouquet apparaît en bonne place.



ÉTUDE D'UN BOUQUET

On peut encore procéder d'une autre façon, en recouvrant la toile d'une feuille de papier sur laquelle on dessine, puis on décalque sur la toile le dessin adopté. Ce dessin sur papier a l'avantage de permettre de ramener l'ensemble à droite ou à gauche, et de le monter ou de le descendre si on le juge utile; on n'a besoin, à cet effet, que de déplacer la feuille de papier et de la fixer à l'endroit voulu avant de décalquer le dessin. Malgré l'emploi de ce second moyen, il est encore prudent de diminuer le format par un trait, comme nous l'avons expliqué plus haut.

Voici encore une recommandation utile aux commençants : Tracez toujours deux lignes diagonales sur la toile ou le papier avant de commencer, ainsi que nous l'avons démontré par des dessins dans la partie des Natures mortes, et ajoutez-y encore deux lignes coupant par moitié la hauteur et la largeur. Ces lignes doivent être peu apparentes pour ne pas gêner le dessinateur, mais elles sont d'une grande utilité pour bien disposer les lignes et distribuer les masses. Il faut connaître exactement le milieu de la toile en hauteur et en largeur, ainsi que le centre, pour ne pas y placer de masses importantes par leur couleur et leur effet. On ne doit jamais, en effet, rendre visible le centre d'un tableau, ni les milieux en hauteur ou en largeur, cela serait un manque de goût, et ce qu'on a l'habitude d'entendre par ces mots : — Placez l'effet principal au centre de la toile, — veut dire à droite ou à gauche, au-dessous ou au-dessus, mais très rapproché du centre, sans jamais y être placé exactement.

Il faudra donc veiller attentivement à ce qu'une tige ou une branche ne détermine pas un milieu par sa position dans le bouquet, ni qu'une fleur importante par son volume et sa couleur, ne se trouve placée exactement au centre comme le point noir d'une cible.

Lorsque toutes ces dispositions seront prises et que, la palette en main, on se disposera à ébaucher l'ensemble, voici comment on devra procéder : On doit toujours commencer par une ébauche, même si on a l'intention de faire une étude terminée du premier coup. Il n'est pas possible d'obtenir un bon ensemble si on ne procède pas tout d'abord à un accord des valeurs générales, en harmonisant les taches au moyen des tons complémentaires. Cette ébauche, pour ne pas gêner l'exécution, devra se faire par *frottis* et par *glacis*, en se servant de liquide très siccatif et en employant fort peu de couleurs. L'ébauche terminée, les valeurs connues, les taches mises définitivement à leurs places, on commence l'exécution finale par la partie la plus importante, le morceau qui est le principal objet où devra se fixer l'attention.

L'ébauche a montré au peintre quel degré d'intensité il devait donner au fond, ainsi que le choix du ton à adopter; il ne s'en préoccupera donc plus pendant qu'il peindra les fleurs. Cependant, c'est en *réglant*

le fond que l'étude sera terminée, et ce mot régler indique la suppression de certains détails trop nombreux ou trop apparents, comme aussi l'allégement des masses, en trouant le bouquet pour donner de l'air. — Est-il besoin d'ajouter qu'il faut surtout éviter dans la disposition des masses et des silhouettes, qu'il y ait des hauteurs semblables et des pendants, le bon goût mis en garde par ce qui vient d'être dit, on saura éviter ces fautes.

Comme dernière recommandation, nous conseillons de s'appliquer surtout à rendre l'éclat des fleurs avec toute la violence dont la palette est susceptible, tout en restant harmonieuse. Prise isolément, la fleur demande, pour être parfaite dans sa reproduction, que le dessin soit irréprochable et le ton très exact. Dans l'ensemble du bouquet, ce qui est nécessaire avant tout, c'est l'harmonie générale et l'éclat.

Quelques mots sur les fleurs en plein air. — Tout ce que nous avons dit des moyens matériels employés pour peindre les fleurs à l'atelier, se rapporte aux fleurs en plein air. Les fleurs, dans un jardin, ne diffèrent des autres que par l'enveloppe générale et le fond sur lequel elles se détachent. Prises ainsi, les fleurs se confondent dans un tout qui devient du paysage ; si le lecteur avait besoin de renseignements supplémentaires, il les trouverait à la quatrième partie de cet ouvrage où nous traiterons très longuement la question, en nous efforçant de donner les détails les plus complets pour peindre tous les genres et tous les effets. Nous nous bornerons donc présentement à cette seule étude de pivoine en plein air, dont nous donnons une planche en couleur.

Manière de peindre les pivoines en plein air. — La réflexion et l'observation sont nécessaires avant de commencer une étude. Il faut se rendre compte des valeurs et des taches de couleur, en calculer l'importance et déterminer la place qu'elles occuperont dans la toile, en isolant par la pensée tout ce qu'on a l'intention de peindre, en supprimant mentalement tout ce qui semble inutile ou gênant. Quand on n'a pas l'habitude de peindre en plein air, on voit très difficilement *le motif;* on ne sait pas au juste ce que l'on prendra ni où l'on s'arrêtera. Cette facilité de voir *le motif* ne s'acquiert qu'avec une assez longue pratique, mais il y a des moyens pour guider l'inexpérience et lui apprendre *à voir le motif.* Le premier, c'est l'emploi de la glace noire (cette glace ou miroir noir, a été l'objet d'une description dans la première partie : « *L'outillage* »). La glace noire renseigne immédiatement le peintre sur la manière de prendre le motif, en lui montrant le paysage réduit, et elle lui permet d'apprécier les valeurs en diminuant l'intensité des tons et l'éclat des lumières. Elle aide aussi à déterminer le choix de la place où il faut s'installer pour le travail. La glace noire est le meilleur

guide qu'on puisse consulter pour se renseigner sur la valeur d'un ton intense, quand il se trouve placé à côté d'un autre ton très vif que l'œil différencie difficilement.

Il y a aussi un autre moyen de voir la place que devront occuper les lignes principales d'un motif, c'est l'emploi d'une carte découpée en forme de cadre, comme l'indique le dessin ci-contre.



Carte découpée en forme de cadre, pour bien voir les lignes d'ensemble.

Une carte à jouer ou une carte de visite grand format sont suffisantes; on découpe dedans un rectangle et on regarde le paysage au travers, plus on tient cette carte rapprochée de l'œil, plus on agrandit le motif, plus on l'éloigne de la vue, plus le motif se rétrécit. Ce moyen est très employé, car il est moins coûteux que le miroir noir, et, sans être aussi complet, il rend de réels services pour trouver le motif.

Après s'être bien rendu compte de ce qu'on doit prendre pour que le motif se compose bien, on dessine avec un crayon à mine de plomb (si la toile est blanche), ou avec un morceau de craie si l'apprêt de la toile est foncé.

Lorsque le dessin semble suffisant, on commence l'ébauche en plaçant le ton local rouge des fleurs et en posant autour les tons du fond, dont on doit rechercher avant tout la valeur juste et la *monter* ou la *foncer* jusqu'à ce que les fleurs semblent se détacher en clair malgré leur valeur relativement foncée. Après s'être rendu compte des deux valeurs, des fleurs et du fond, on doit chercher celle des feuillages, et on remarquera, en l'observant, que la masse dans l'ombre est plus foncée que le fond. Le ton local de l'ombre est à peu près de la même

valeur que le fond, mais ce ton est plus *entier*, c'est-à-dire plus coloré ou plus vert. (Disons en passant qu'on voit souvent un ton de premier plan être de la même valeur qu'un ton de second ou troisième plan, mais ils ne sont jamais d'égale intensité de couleur, parce que la couche d'air qui les sépare, décolore celui qui est placé sur un plan plus éloigné et par cela le rend plus gris.) On obtient donc une perspective aérienne, en éloignant, en détachant les plans l'un de l'autre, même s'ils sont de semblable valeur, en colorant les premiers et en décolorant ceux qu'on veut éloigner. Les tons vert-jaune des feuilles éclairées par transparence se placent ensuite, et comme ils sont beaucoup plus clairs que le fond, ils apportent déjà un peu d'effet à l'ébauche. L'étude se continue en ébauchant quelques tons clairs que l'on voit dans l'ombre et qui sont occasionnés par le luisant des feuilles sur lequel le soleil accroche des lumières. Ces tons clairs ne seront essayés à ce moment que pour bien se rendre compte des ressources que peut donner la palette et savoir si on peut mettre des lumières colorées sur les feuilles tout en obtenant de l'éclat. Si on s'apercevait que pour faire marquer ce ton clair, on est contraint d'employer le blanc pur (ce qui ne doit jamais se faire en aucun cas), c'est que tous les tons environnants se trouvent ébauchés trop clairs; la seule ressource, en ce cas, c'est de *renforcer* tous ces tons avant de continuer quoi que ce soit. On voit, par ce qui précède, l'utilité de s'occuper uniquement des valeurs sans rien exécuter à l'ébauche, car il arrive fréquemment aux plus exercés d'être amenés à *renforcer* les valeurs, ce qui oblige à tout recommencer. Il convient également de mettre les tons les plus foncés qui sont comme une ombre dans l'ombre. Ces noirs ont un rôle très important dans le modelé et servent à éclairer les ombres ; dans une ombre noire, un noir plus violent éclaircit tout; il ne faut jamais employer le noir pur, ce doit être un ton foncé brun, violet ou bleu, aussi foncé comme valeur que le noir qui sort du tube, mais la couleur noire n'est pas un ton par elle-même. On ébauche tout le reste en procédant de la même manière, en observant bien le rapport des valeurs et surtout en ne faisant aucun empâtement; toute l'ébauche doit se faire comme si on peignait à l'aquarelle. L'exécution sera la même pour les procédés que celle recommandée plus haut dans le chapitre : « *L'étude d'un bouquet.* » Nous terminerons nos conseils sur ce sujet, en disant que lorsqu'on peint des fleurs en plein air, il faut se préoccuper attentivement de l'enveloppe, ne pas se laisser entraîner à une exécution aussi précieuse que celle dont on peut faire montre dans un tableau de fleurs, vu dans un intérieur d'appartement, et enfin, éviter à tout prix la sécheresse que donne la précision des contours. Les contours doivent rester *flous*, vagues, sous peine d'enlever l'enveloppe, l'air ambiant qui font le grand charme des fleurs en plein air.



SUR LE BON GOUT ET LA CONVENTION EN ART

Ensemble de chrysanthèmes dans un vase. — La disposition des fleurs est une question de goût; nous avons dit ailleurs comment on devait procéder pour les placer plus facilement, nous n'y reviendrons que d'une façon générale, car on sait, en effet, que la loi de l'arrange-



Ensemble de chrysanthèmes dans un vase.

ment consiste à faire une masse importante accompagnée d'une ou de deux masses plus petites, à donner beaucoup d'air par des trouées qui montrent le fond, et surtout à éviter la forme en boule qui est horrible de silhouette.

Un des moyens pittoresques à recommander est celui de l'emploi des tiges passant devant les fleurs de second plan, comme l'indique le dessin ci-contre.

Si l'on a ménagé un effet en plaçant les chrysanthèmes, les plus clairs, jaune citron et blancs, au centre du bouquet, et que sur le devant on ait placé des fleurs, violet clair et jaune plus foncé, en réservant les fleurs rouges ou les violettes très foncées pour le côté de l'ombre, on aura déjà obtenu un effet naturel que la lumière de l'atelier augmentera. Mais ce qui donnera une ligne des plus gracieuses, ce sont les trois tiges feuillues que l'on piquera ensuite devant les chrysanthèmes clairs placés au centre. Cette vigueur des feuilles foncées et des tiges, sera d'un effet très agréable comme opposition. Le dessin si gracieux des feuilles se silhouettant sur les fleurs claires, en les laissant apparaître par place, fournira l'occasion d'étudier attentivement la forme du feuillage qui est, à tort, si souvent sacrifiée. On ne se doute pas, quand on commence à peindre les fleurs, de l'intérêt qu'il y a à étudier les feuilles, et on les bâcle sans goût, en faisant tous ses efforts pour les supprimer quand on place les fleurs dans le vase. Peut-être a-t-on conscience, sans se l'avouer, que les feuilles sont souvent plus difficiles à peindre que les fleurs? Ce n'est pas une excuse, au contraire.

En principe, lorsqu'on redoute une difficulté, le moyen d'en triompher, consiste à l'aborder de front. Si les feuilles font peur au jeune peintre, il faut qu'il les observe attentivement et qu'il en fasse des études détachées; il y prendra bien vite un grand intérêt, car c'est extrêmement amusant à peindre. Pour réussir, il faut procéder méthodiquement, comme en toutes choses, ne rien laisser au hasard, tout étudier. Le débutant ne doit pas laisser de négligences dans ses études, comme le fait un maître dans ses tableaux, parce que les négligences des maîtres sont le résultat d'une expérience consommée, et ce qui nous paraît négligé est souvent une partie sacrifiée volontairement et avec beaucoup d'art, ce que ne pourrait faire un jeune artiste manquant forcément de discernement.

Les chrysanthèmes que nous nous proposons d'étudier, sont placés dans un vase très simple, vert vernissé, ainsi que le montre la planche en couleur. Peut-être pourrait-on critiquer la simplicité de ce vase, étant donnés la distinction des fleurs qu'il contient, le fond d'étoffe et la table vernie; il eût été plus logique de peindre un vase de forme japonaise, cela est certain. Nous l'avons choisi ainsi, parce que les fleurs, étant nombreuses et très détaillées, il fallait un vase simple de formes et d'un ton uni. Ce n'est d'ailleurs pas un tableau que nous voulons faire, c'est une étude de chrysanthèmes placés dans un vase tout simplement. Si nous avions voulu composer un tableau, nous n'aurions pas laissé la table ainsi, car elle se trouverait trop nue.

Pour peindre une telle étude, il sera nécessaire de prendre une toile de 12 ou de 15, dite toile portrait. On sait que pour distinguer les formats des toiles qui sont au nombre de trois, quel que soit le numéro

pour toutes les toiles, du numéro 1 au numéro 150, on les a dénommées ainsi : le format carré, toile portrait; le format rectangulaire, c'est-à-dire moins carré, plus allongé, toile paysage, enfin le format très bas, très allongé, toile marine. La toile doit être apprêtée en blanc ou en gris clair, c'est ce qui est préférable à tout pour obtenir de la fraîcheur dans les tons et pour qu'ils ne noircissent pas. Le dessin ayant été bien cherché, il ne sera pas indispensable de le passer à l'encre, mais il est



Chrysanthème, étude des feuilles.

nécessaire de le redessiner à la mine de plomb et d'épousseter le fusain avant de peindre pour éviter de salir les tons.

La palette doit être préparée avec des tons se rapportant à ceux que l'on va peindre ; cela est indispensable pour gagner du temps. Le liquide, composé de trois parties, comme cela a été dit, sera, pour cette ébauche, augmenté de siccatif, afin que les tons où la laque entre en grande quantité, puissent sécher du jour au lendemain. C'est par le fond qu'il faudra commencer. Comme on a eu le soin de préparer deux tons bleu-

vert et que l'on a fait aussi deux tons gris chaud, dont un plus rouge et plus foncé que l'autre, c'est avec cette gamme que l'on ébauchera, en mettant peu de couleur et beaucoup de liquide. Il faut que les plis de l'étoffe soient bien indiqués comme dessin, mais il est à remarquer que le fond étant loin du vase de fleurs, la forme des plis s'estompe,



Bouquet de chrysanthèmes ébauché par masses.

devient vague et molle. C'est cette incertitude qu'il est nécessaire d'obtenir pour que les fleurs se détachent du fond, en un mot, pour que l'air y circule. (Voir la planche en couleurs.)

Pour l'ébauche des fleurs, il est nécessaire de procéder par plans d'ombre, de demi-teinte et de lumière et de masser chaque plan, sans se préoccuper des détails, ainsi que le montre le dessin ci-contre.

Les chrysanthèmes violet clair seront ébauchés avec deux tons, la partie de la lumière pourra être obtenue momentanément, en essuyant avec le chiffon pour faire un ton plus clair, qui modèle la fleur suffisamment pour une ébauche. Les autres fleurs foncées seront ébauchées de même façon, mais avec leur valeur, afin que lorsque la toile sera entièrement couverte, l'effet puisse déjà être très visible. Les chrysanthèmes



blancs seront ébauchés en réservant le fond de la toile pour faire les parties claires. Si par manque d'habileté, on ne parvenait pas à réserver les pétales clairs, on aurait recours à la pointe d'un canif ou à la hampe du pinceau, ce qui est toujours préférable pour ne pas attaquer l'apprêt de la toile. On remarquera que pour les fleurs claires, comme les chrysanthèmes blancs, les ombres sont relativement foncées et très fines de colorations, mais dans une ébauche, il suffit de bien établir les plans par valeurs, le ton de chaque valeur sera l'objet d'une autre séance, où l'on exécutera définitivement; ce qui fait paraître foncées les ombres d'une fleur blanche, c'est qu'on a de la peine à se persuader qu'une fleur qui semble blanche dans ses parties claires, est en réalité très colorée. Aussi est-on toujours obligé de renforcer la valeur des ombres lorsque l'on a mis le ton réel de la lumière, comme nous le constatons chaque fois que nous reprenons une étude pour la terminer. Le chrysanthème jaune, qui semble, lui aussi, être très clair, est cependant très monté de ton dans les demi-teintes et dans les ombres, si l'on songe que les lumières sont de la valeur du jaune citron pur. Or, le jaune de cadmium citron, le plus clair, est lui-même bien foncé, si on le compare au blanc et pour qu'il semble clair, on se voit obligé de foncer les demi-teintes. C'est aussi ce qui démontre que les autres fleurs doivent être très foncées pour que les ombres de la fleur jaune paraissent claires. Les feuillages se peignent d'un seul ton pour l'ébauche, en ayant soin de conserver le dessin et en les mettant bien en valeur relative. On ébauche toute une masse de feuillages en procédant toujours par un ton foncé, une demi-teinte et un clair. S'il se présente des détails de tiges passant sur les masses de feuilles, on ne s'en préoccupe pas en ébauchant les feuilles et on revient ensuite en dessinant les tiges, avec la hampe du pinceau; c'est un moyen qui permet d'effacer et de recommencer facilement si l'on n'est pas assez habile pour dessiner du premier coup. Il n'est pas indispensable de peindre les tiges dessinées avec le bois du pinceau; pour une ébauche, il suffit que la place soit bien déterminée pour ne pas hésiter quand viendra le moment de l'exécution. Le vase sera peint d'une seule valeur dans laquelle on placera un ton plus foncé; s'il reçoit une lumière, on la réservera, ou bien, l'on pourra, en essuyant avec le chiffon, l'obtenir momentanément. L'ombre portée par le vase sur la table sera mise ensuite, et l'ébauche de la table avec les reflets du fond et du vase termineront l'ébauche générale. Si toutes ces prescriptions ont été suivies, on pourra, le lendemain, commencer l'exécution ainsi qu'il va être dit. Nous ne saurions trop recommander d'employer peu de couleur en ébauchant; il faut que rien ne gêne l'exécution définitive et que tous les dessous soient bien secs, pour que l'on puisse repeindre dessus sans la moindre préoccupation.

Quand on exécute définitivement les chrysanthèmes, on doit d'abord terminer le fond, afin que les silhouettes des fleurs puissent venir s'ajouter ensuite. Le fond se reprend souvent alors qu'on le croyait terminé, et c'est presque toujours pour le simplifier qu'on le retouche. Quelle que soit l'expérience acquise, il est extrêmement rare que l'on exécute un fond du premier coup sans qu'il n'y ait à le simplifier pendant le cours de l'exécution, à moins qu'il ne soit d'un ton neutre et uni. Lorsqu'on veut peindre un fond coloré, motivé par une étoffe, on est obligé de dessiner les plis ; il faut une grande habitude de composer pour savoir simplifier, afin que le fond s'éloigne, tout en conservant l'accent nécessaire qui indique la forme d'un pli ; cet accent qui ne se voit pour ainsi dire pas, est la pierre de touche qui montre la maîtrise.



Étude de chrysanthème.

Les chrysanthèmes ont des pétales très longs et pittoresquement enchevêtrés, entre lesquels on aperçoit le fond ; c'est pour les exécuter plus facilement qu'on est obligé de peindre le fond d'abord ; lorsqu'on passe aux fleurs il faut commencer par celles qui se silhouettent sur le fond pendant qu'il est encore frais. Si l'on attendait au lendemain, on aurait beaucoup de peine à éviter de faire sec, dur, sans air, parce que le ton ne se fondrait pas sur le bord des silhouettes, et les fleurs auraient l'air d'être en papier découpé et collées comme une image. Nous avons dit que généralement l'ébauche était d'une gamme trop claire, cela est démontré dès que le fond est peint à sa valeur, mais quand on a l'habitude de peindre, on repart dans une gamme plus forte et tout marche à souhait. On commence par faire le ton foncé du chrysanthème et l'on dessine avec le pinceau les pétales dans l'ombre ; le dessin des ombres donne à l'étude la forme dans les détails, et cela permet d'utiliser une grande partie de l'ébauche. Quand on a quelques années de pratique, on sait ébaucher

de façon à ce que les tons puissent servir, et qu'en ajoutant seulemen des accents clairs ou foncés, on termine rapidement les parties du second plan.

Le morceau principal doit être peint autrement, il doit être exécuté avec un soin plus grand et tout d'une coulée, c'est-à-dire dans le frais; il ne faut pas y revenir ensuite, à moins que ce ne soit pour accentuer une ombre par un glacis.

Il est à remarquer que les pétales dans l'ombre perdent leur coloration quand ils touchent le fond; c'est ce qui aide à les détacher. La même valeur colorée semble plaquée au fond, elle s'en détache, au contraire, lorsqu'on éteint la coloration par un ton neutre.

Il n'y a pas de procédé spécial pour peindre les chrysanthèmes, et tout ce que l'on peut dire, se résume à ces conseils : Placez les fleurs autant que possible par tons complémentaires, en ayant soin de mettre les plus claires du côté de la lumière et au centre du bouquet. Choisissez un groupe pittoresque pour concentrer tout l'effet et sur lequel vous exécuterez le mieux possible; enfin, ayez soin qu'il y ait des plans d'ombre et de lumière bien accentués pour que l'étude ait beaucoup d'effet.



Montbrésie.

Quand tout est terminé, comme c'est généralement trop fini partout également, on procède à un réglage des valeurs qui finit le tableau ou l'étude. On regarde pour cela chaque plan et on y éteint les détails qui le compliquent. On obtient ce résultat en faisant le ton de l'ensemble des valeurs et en frottant très légèrement pour noyer les détails. C'est en simplifiant le morceau principal qu'on le fait paraître très fini.

Beaucoup de peintres de fleurs et de fruits font des anachronismes

dans la composition de leurs tableaux, et ne semblent pas se douter que les cerises ou les boules de neige ne mûrissent pas ou ne fleurissent pas en même temps que les raisins et les chrysanthèmes. Bien qu'il soit préférable de ne pas composer un tableau de fleurs ou de fruits avec des éléments qui ne peuvent se rencontrer dans la même saison, cela au point de vue de l'art, n'a qu'une importance secondaire; si le tableau est bien composé, bien dessiné et bien peint, c'est là l'important. Toutefois, en plaçant dans un même récipient des fleurs ou des fruits qu'on ne pourrait réunir à une même époque, on donne prise à des critiques qu'il est toujours préférable d'éviter.

Toutes les fleurs, toutes les plantes sont belles, les plus simples, les moins apparentes, peuvent, à un moment donné, faire le sujet d'une étude ou d'un tableau; tout dépend de l'effet et de la manière dont on les interprète. C'est ainsi qu'on peut peindre de jolies toiles avec les plantes les plus simples ou les plus communes, telles que : les chardons, les orties, les pas-d'âne, les roseaux, les genêts, les bruyères, les fougères, etc. Toutes ces diverses espèces sont à rechercher et à étudier pour le peintre. Pour l'illustrateur ou le décorateur, elles contiennent des trésors inépuisables où ils trouveront toujours à prendre sans jamais en tarir la source.

FRUITS

Les Fruits. — La représentation des fruits, qui intéressa les artistes de tout temps, n'est pas, à quelques rares exceptions près, un genre où les peintres se spécialisent. Les peintres de fleurs qui ne peignent que ce genre, sont généralement aussi des peintres de fruits, car il semble qu'il soit tout naturel de peindre des pommes à l'automne quand on a peint les fleurs du pommier au printemps. Peindre les branches d'un prunier ou d'un cerisier avec leurs fleurs, n'est pas plus difficile que de les peindre avec leurs fruits, et ne constitue pas une différence sensible dans les procédés d'exécution. On est peintre de fleurs et de fruits et presque toujours aussi, peintre de Natures mortes, mais selon le goût ou les aptitudes, on peint plus souvent ceci ou cela, tant il est vrai « *qu'on aime à faire ce qu'on fait bien* ».

Les catalogues des musées ainsi que les recherches biographiques des écrivains d'art, nous montrent qu'à toutes les époques on fut charmé

par la grâce du dessin, la finesse et l'éclat des couleurs, des fleurs et des fruits.

Tous les peintres anciens et modernes ont cultivé plus ou moins ce genre. Quelques-uns y ont tellement réussi qu'ils s'y sont consacrés entièrement et finirent même par se spécialiser uniquement dans la représentation des fruits; les fleurs devenant peu à peu l'accessoire obligé comme la Nature morte, mais ne tenant dans la composition qu'un rôle secondaire.

Un peintre de beaucoup de talent en ce genre, fut Franz *Snyders*, Seneyders ou Snyers, né à Anvers en 1579, mort en 1657. Bien qu'il ait abandonné les fleurs et les fruits pour se consacrer plus tard entièrement à l'étude des animaux où il excella, les musées d'Europe et entre autres celui du Louvre à Paris, possèdent de ce peintre, de très beaux tableaux de fruits, peints largement, à la manière de Rubens, avec lequel il collabora souvent. Snyders peignait les accessoires dans les tableaux de Rubens, et le maître, à son tour, peignait les figures dans les tableaux de Snyders.

On peut dire que le maître, dans le genre qui nous occupe, fut, sans conteste, *David de Heem*, qui, s'il est discuté par les artistes professionnels qui ne voient, dans le précieux de son exécution, que le petit côté de l'art qu'ils placent au second rang, ne fut pas moins un homme d'un talent surprenant et un exécutant sans rival.

David de Heem naquit à Utrecht en 1600, et mourut en 1674. Il fut d'abord élève de son père qu'il surpassa, malgré le réel talent de ce dernier, comme il devint rapidement supérieur à tous les peintres de son époque dans la peinture dite des déjeuners (c'est ainsi qu'on désignait autrefois ce genre de tableaux qui représentaient des tables chargées de fruits, de gibier, de poissons, etc.). L'exécution surprenante de cet artiste, le place parmi les patients, les Bénédictins de l'art, il fut étonnant à la manière d'Abraham Mignon, son contemporain. Mais les artistes, tout en lui reconnaissant beaucoup de talent, ne le placent pas aussi haut que le public en général le suppose, parce que ce qui frappe avant tout les ignorants quand ils regardent un tableau, c'est l'exécution. Plus ils voient de détails et plus ces détails sont fins, plus ils sont charmés, c'est ce qu'ils nomment une peinture bien finie.

Nous ne ferons pas une biographie complète de tous les peintres qui ont peint les fruits avec succès, cela nous mènerait hors des limites que nous nous sommes imposées; mais nous ne pouvons parler des plus célèbres, sans citer encore un artiste moderne qui eut une réputation énorme dans ce genre; nous voulons parler de Saint-Jean, une des gloires de l'École lyonnaise qui compte tant de grands artistes.

« Les nombreux tableaux, exécutés et exposés par Simon Saint-Jean, représentent presque sans exception des fleurs, des fruits, des bouquets,

des corbeilles. Nous citerons parmi les plus estimés : *Bouquet sur une Tombe*, inspiré d'une stance des Harmonies poétiques (1835) ; *Compagnie de Perdrix rouges ; Le Panier de Fraises* (1841); *Guirlande de Fleurs autour d'une Niche gothique de la Vierge ; Bouquet dans une Grotte ; Jeunes Filles portant des Fleurs*, et tous ses envois à l'Exposition universelle de 1855; *La Récolte ; les Raisins; Fleurs et Fruits;* deux tableaux appartenant à l'État; *Panier de Roses sur un bas-relief*, acquis par le marquis d'Herfort; *Fleurs des Tombeaux*, à M. Jacobson; *Fleurs et Fruits*, au comte de Morny; *Framboises et Oranges*, à M. Corvisart; *Notre-Dame des Roses*, placée depuis au musée du Luxembourg[1]. »

Ces notes sur Simon Saint-Jean sembleront peut-être un peu longues au lecteur, mais nous les avons jugées utiles, parce que nous savons combien les titres des tableaux sont suggestifs par eux-mêmes, et peuvent faire naître des projets de tableaux au moment où on y songeait le moins, tant la pensée est rapide et l'imagination féconde chez les artistes. Pour ces privilégiés tout est à voir, à lire, à observer et à retenir. Ainsi, par exemple, ce titre qu'on vient de lire : *Bouquet sur une Tombe*, ne fait-il pas naître l'idée d'un paysage mélancolique, où dans le jour gris et la tiédeur d'une après-midi d'automne, nous avons entrevu la silhouette endeuillée d'une pauvre veuve agenouillée, pendant qu'un bébé joyeux et inconscient déposait un bouquet sur la tombe du cher aimé disparu à jamais! Ou ce qui est plus mélancolique encore, n'imagine-t-on pas une tombe abandonnée, enfouie sous de hautes herbes, où gisent des couronnes DÉTEINTES ; sur une croix penchée, se lit vaguement une inscription incomplète, puis, au milieu de cet abandon, un petit bouquet tout frais, apporté par un ami qui n'oublie pas. Quel monde de pensées peut faire naître ce bouquet, dont les fleurs éclatantes dans ce cadre fané n'ont pour témoin que le silence troublé par le vent et le tournoiement des feuilles mortes.

Beaucoup de peintres de Natures mortes exposent chaque année, au Salon de Paris, des tableaux de fruits qui sont très agréables. Les femmes peintres sont aussi très éprises de ce genre, et quelques-unes y réussissent fort bien. Il serait trop long de citer ici les noms aimés du public, et pour ne pas fatiguer le lecteur, nous nous bornerons à nommer *Bergeret* comme étant incontestablement l'un des premiers.

Bergeret (Pierre-Denis) est, à vrai dire, un peintre de Natures mortes, bien plus qu'un peintre de fruits; mais il a fait de si beaux tableaux en ce genre, que son nom est venu tout seul sous notre plume, en parlant des spécialistes, tant il nous est resté présent à la mémoire. La couleur et l'exécution de ses tableaux de fruits sont parfaits. L'immense succès que Bergeret avait obtenu au Salon de 1877, avec son

[1] Ces détails biographiques ont été puisés dans le *Dictionnaire des Contemporains* de Vapereau.

tableau des *Crevettes*, l'avait placé dès cette époque, à la première place parmi les peintres de Natures mortes ; mais il ne s'en tint pas à ce genre et montra successivement à ses confrères, avec quel talent il traitait également les fleurs et les fruits.

Nous avons demandé à ce maître de nous dire ici ce qu'il pensait utile d'apprendre, avant tout, aux jeunes artistes qui désirent se frayer une voie dans le genre où il a lui-même si bien tracé la sienne; voici ce qu'il nous a répondu :

« Mon cher confrère,

« Ce que vous me demandez vous le savez aussi bien que moi. Pour bien peindre la Nature morte, il suffit de la bien voir, de bien ressentir ce qu'on voit et de bien rendre ce qu'on a ressenti. Avec cela un peu de métier que dix ou quinze ans d'études sérieuses permettent facilement d'acquérir. Enfin, en attendant les acheteurs, des habitudes peu coûteuses et un estomac sans exigence.

« Agréez, cher confrère, etc.

« BERGERET. »

Nous ne commenterons pas ces lignes qui nous paraissent d'une ironie un peu amère, mais nous les reproduisons afin qu'elles montrent aux jeunes par tout ce qu'elles sous-entendent, que la gloire ne s'acquiert pas sans un énorme travail, et une renonciation entière à tout ce qui est plaisir pour les autres.

Nous allons donner les moyens pratiques de peindre les fruits, mais nous ne parlerons pas de tous les détails préliminaires, ni de l'outillage qu'il est nécessaire de se procurer pour peindre. Tout cela a été décrit dans les deux premières parties de cet ouvrage, où il sera facile de puiser les renseignements dont on aurait besoin.

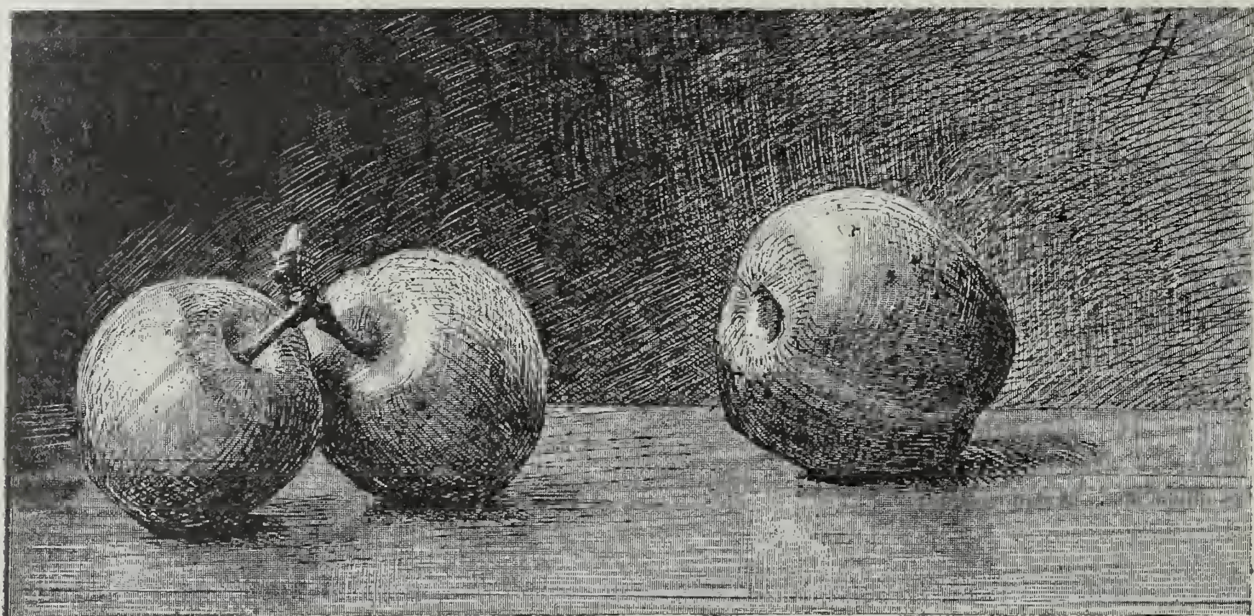
La palette du peintre de fruits est la même que celle du peintre de Natures mortes, mais il sera utile de la compléter en faisant soi-même des tons se rapportant à ceux que l'on veut peindre, ainsi qu'il est dit pour le peintre de fleurs, dont la palette varie selon les colorations des fleurs qu'il peint.

Prunes noires et pruneaux. — De tous les fruits ordinaires, la prune est un des plus intéressants à peindre, non seulement pour le plaisir d'en faire une étude, mais aussi parce qu'il se prête à des tableaux agréables. Les professionnels le savent tellement que beaucoup d'entre eux ne laissent jamais passer la saison sans en peindre quelques toiles, dont la vente est assurée d'avance, tant le public, en général, aime ces tableaux. Dans notre jeunesse, il y eut un artiste, nommé Claude, qui

avait mis à la mode un genre de tableaux qui obtint un succès énorme ; c'était tout simplement la représentation d'un petit panier de prunes noires.

Les paniers de prunes de Eugène Claude faisaient tellement fureur que des marchands peu scrupuleux en firent faire des copies et les signèrent du nom préféré du public. On le sut, et, peu à peu, on s'abstint d'en acheter. Voilà comment finissent les meilleures choses.

Manière de peindre les prunes noires. — Pour faire une étude seulement et non pas un tableau, toutes les préparations sont bonnes, et le fond blanc est encore, comme toujours, le meilleur moyen d'obtenir la fraîcheur et la conservation des tons. Cependant pour la rapidité du travail, un fond quelconque, mais plus foncé est préférable. Quoique les

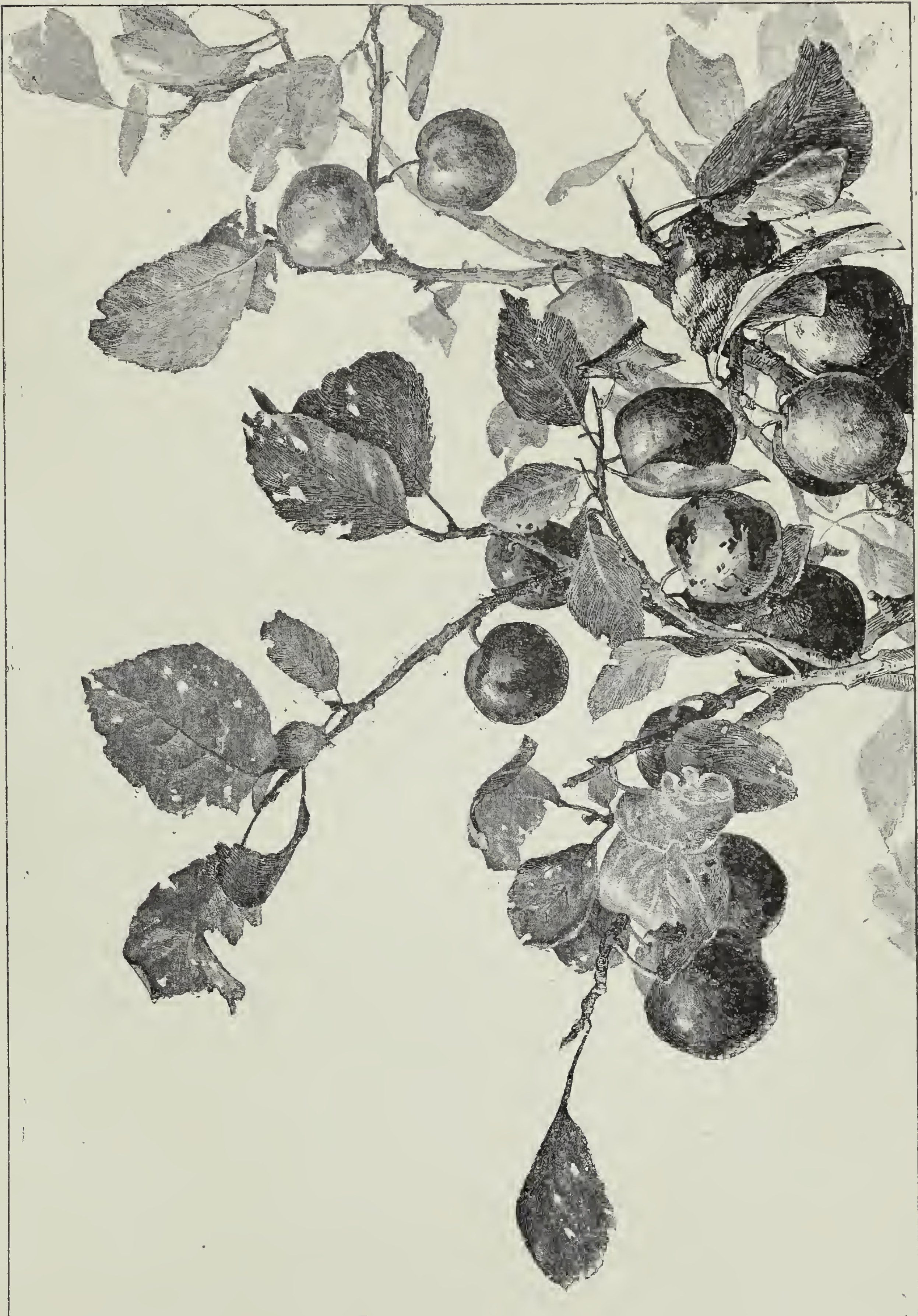


Prunes noires.

fruits ne se fanent pas aussi vite que les fleurs, il est cependant nécessaire de les peindre en peu de temps, et pour cela il est bon de se servir de toiles apprêtées depuis longtemps d'un ton un peu foncé. Ce ton peut être un gris neutre, composé avec du blanc, du noir, de l'ocre rouge et un peu d'ocre jaune. Ainsi muni d'une toile et de bons pinceaux de martre, plats, on commencera par peindre une seule prune afin de la mieux exécuter (il est bon de peindre ces études, en commençant dans le haut de la toile à gauche, et en continuant de peindre, soit le seul fruit, soit le petit groupe de trois ou cinq fruits qui font le sujet de l'étude).

Ces études qui rappellent les bâtons qu'on faisait étant écolier, ou les yeux et les nez, quand on apprenait les premiers principes du dessin, ont l'avantage de constituer une sorte de bibliothèque qu'on aura toute sa vie besoin de consulter quand on voudra composer des tableaux sans avoir la nature sous les yeux.

Après avoir fait un dessin de la prune, en se servant de craie ou de



Branches de prunier chargées de prunes.

fusain, on aura soin de redessiner avec le ton violet foncé qui est sur la palette, en procédant ainsi qu'il a été dit précédemment[1].

[1] Voir au commencement des *Natures mortes*, le dessin d'un livre.

Ce dessin doit se faire avec beaucoup de liquide, comme une aquarelle (il est indispensable que ce liquide soit très siccatif, afin que la laque, employée en grande quantité, ne mette pas un temps trop long pour sécher).

Il faut généralement peindre ces études avec des pinceaux de martre, parce que le poil est plus doux que la soie des brosses, et qu'il est plus facile de couvrir le fond sans rayer la pâte, ainsi que cela se produit toujours quand on emploie des tons composés avec des couleurs non couvrantes, comme le bleu, la laque, le noir, le brun Van Dyck, etc., quand elles ne sont pas mélangées de blanc. En général, les pinceaux sont préférables aux brosses quand on peint sur un fond lisse et apprêté blanc ou gris clair; le pinceau est aussi indispensable pour l'exécution d'un détail très petit qui exige un dessin très exact. Comment pourrait-on s'en passer, par exemple, pour peindre la queue d'une prune si on veut la modeler consciencieusement? — Nous parlons ici de la prune seule, considérée comme étude; il a été démontré plus loin qu'elle ne doit être exécutée dans un tableau que selon le degré d'importance qu'elle occupe. Celles qui sont au premier plan doivent être très étudiées; quant aux autres, elles doivent seulement être bien dessinées dans leur ensemble, dans leur masse d'ombre et de lumière, et surtout être peintes avec un grand souci des valeurs.

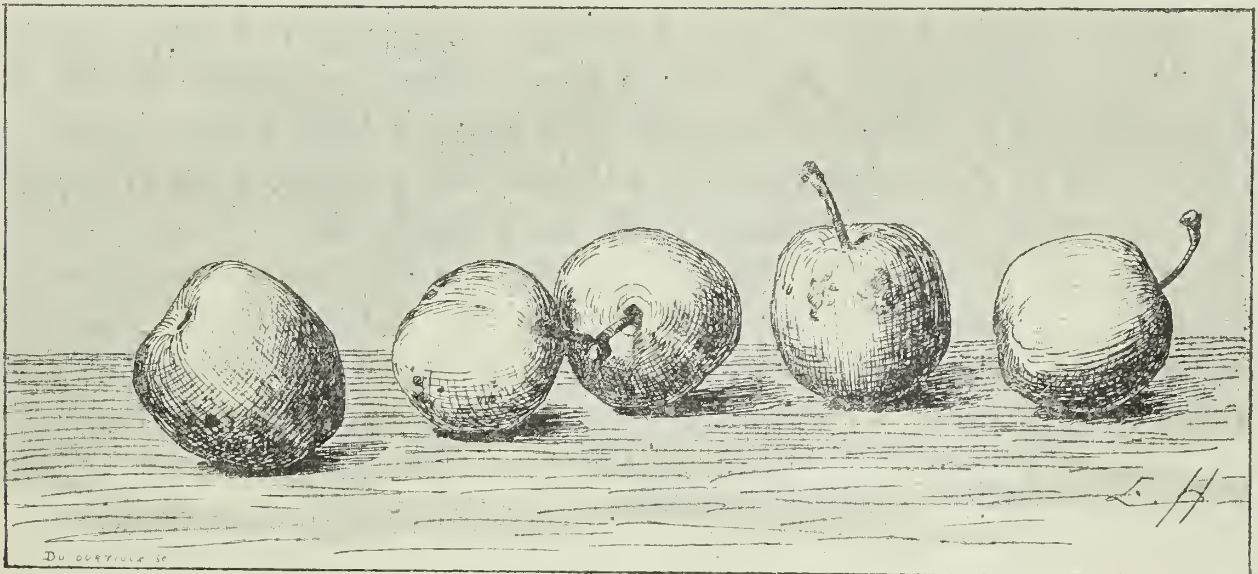
Mais, pour l'étude d'un fruit seul, il faut s'appliquer à en bien exécuter les plus petits détails; jamais une étude n'est trop faite; il faut qu'elle rappelle exactement le souvenir de la nature quand on voudra plus tard la consulter pour s'en servir, et c'est au moment où elle sera recopiée, qu'on aura toute liberté de supprimer ce qu'on jugera superflu. On pourra alors peindre plus largement, n'étant plus gêné par l'impitoyable nature qui vous ramène toujours au calme, en vous démontrant votre impuissance et surtout votre manque de conscience.

Cela nous amène à dire que les études doivent être faites avec la conscience la plus minutieuse, et que les tableaux doivent être peints avec toute la liberté dont on se sent capable, pour qu'on n'y voie jamais l'effort et la peine de l'artiste.

Il faut peindre d'abord les tons les plus foncés, et la partie dans l'ombre est naturellement celle par laquelle on commence. La laque ordinaire et le bleu d'outre-mer sont les deux couleurs qui composeront la plus grande partie des tons. Cependant, pour donner plus de vigueur dans certaines parties d'ombres, on peut employer aussi le noir d'ivoire ou le bleu de Prusse et la laque de garance foncée; mais il convient de ne se servir du bleu de Prusse que comme moyen extrême et pour quelques touches qu'on veut obtenir très noires. Lorsqu'on a ajouté les tons chauds et même rouges, qui se rencontrent dans les prunes dites pruneaux, on peint le ton bleu clair qui modèle tout, et on termine par le



luisant qui se trouve sur la partie où frappe la lumière. Ce luisant doit être placé d'abord en employant un ton chaud qui peut se faire avec de la mine orange et du blanc, en le tenant beaucoup moins clair qu'on ne le voit, et en le fondant par petites touches, pour qu'il se modèle avec la partie où il se trouve placé. On le termine en ajoutant un autre clair plus fort et plus lumineux dans le centre du précédent, ainsi que le représente la planche en couleur. Les prunes noires et les pruneaux que nous donnons comme exemple, montrent la différence de forme et de couleur de ces fruits qui sont tous les deux forts intéressants à étudier, et font toujours des tableaux agréables, quand on y ajoute un peu de Nature morte, soit un papier blanc, soit la note blanche d'une assiette ou d'un torchon dans lequel les prunes sont contenues. Un vase de cuivre jaune, chaudron ou autres, donne aussi une harmonie agréable.



Prunes reine-claude.

Les prunes reine-claude. — C'est toujours les mêmes principes qu'il faut employer; quant aux études, le ton change seulement, mais la manière de procéder reste la même, avec la différence que les tons sont beaucoup plus variés et bien plus difficiles à trouver.

Cette prune est surtout récréative à peindre par le côté pittoresque qu'elle offre souvent quand elle est bien mûre. Elle se crevasse, se fend, s'ouvre, et laisse voir, pour ainsi dire, son suc savoureux; quelques-unes s'écrasent et répandent leur jus.

Pour peindre la prune écrasée, il faut, en se servant d'un pinceau de martre plat, prendre les tons qu'on juge convenable d'employer, en ne les mêlant pas dans le pinceau. Le hasard produit alors un pêle-mêle de tons, dont on utilise ceux qui semblent le plus se rapprocher de la nature, et on corrige le reste le moins possible, afin de ne pas salir la transparence qui existe dans un coup de pinceau non retouché.

Ces parties juteuses s'obtiennent surtout avec les couleurs non couvrantes, comme la laque de Gaude, le jaune indien, la terre de Sienne naturelle ou brûlée, dans lesquelles on ajoute des tons composés du second rang de la palette, en touchant légèrement avec le pinceau sans les mélanger. Quand on a placé les tons de ces parties molles, on les rehausse et les modèle en peignant leur ombre portée et en peignant les brillants que la lumière accroche aux parties mouillées. On peint ensuite le noyau, en observant bien le sens du bois; il est très important de peindre dans ce sens, pour obtenir une facture solide qui fasse contraste avec les parties molles de la chair du fruit. Un dessin aussi exact que possible est indispensable à cet effet, et il est nécessaire, pour bien rendre, de ne rien négliger dans les détails de la forme des ombres et des lumières, tout en s'efforçant d'éviter la sécheresse.

Quand on peut se placer de façon à ce qu'une certaine partie du fruit ou du noyau se reflète dans le liquide répandu, il faut profiter de cet auxiliaire qui forme toujours un détail utile et agréable et fait dire aux spectateurs l'éternelle rengaine, qui marque bien leur admiration : « *L'eau vous en vient à la bouche.* » Quand on procure à la critique le plaisir de placer ce lieu commun, elle est désarmée.

En terminant ces conseils, nous recommanderons de peindre toujours un fond derrière chaque fruit, afin de modeler le contour et de bien le mettre en valeur dans le milieu où il se trouve placé. Ces fonds peuvent et doivent être variés d'effet et de couleurs diverses; les études doivent se faire ainsi pour être utilisées dans tous les genres de tableaux, pour lesquels on devra les consulter.

Le tableau de prunes. — Quand on dispose une Nature morte, des fleurs ou des fruits et, en général, tout ce qu'on veut peindre pour faire ce qu'on nomme un tableau, il faut avant tout se préoccuper de deux choses : la ligne et l'effet.

Il ne suffit pas que la composition d'un tableau soit bien ordonnée, qu'elle s'arrange bien, comme on dit dans le langage des ateliers, et que les lignes en soient heureuses, il faut que l'effet en soit saisissant, ou tout au moins agréable ; pour obtenir ce résultat, il faut que le jeu des ombres et des lumières en ait été savamment combiné.

La ligne, le style, sont des recherches qui doivent aussi préoccuper l'artiste, parce que ce sont les seuls éléments qui subsistent à travers les siècles.

Nous ne plaçons pas la ligne, la composition ou le dessin, si ces termes expliquent mieux notre pensée, avant tout ce qui doit intéresser le peintre quand il compose un tableau, l'effet doit aussi être son but constant et marcher de pair avec la composition. Ce qui nous attire

tout d'abord dans un tableau, c'est son effet et sa couleur; ce qui nous retient, c'est sa composition et son exécution.

L'effet d'un tableau doit donc être très cherché et très raisonné quand on dispose les fruits qu'on va peindre. Si on changeait la disposition de l'effet pendant le cours de l'exécution, tout serait à peu près perdu. Il est rare que les lignes qui faisaient bien par un éclairage qui leur convenait pour un effet déterminé, puissent s'adapter à un autre éclairage; si on change l'effet *radicalement*, il vaut mieux recomposer, même prendre une autre toile et recommencer. Il n'y a pas lieu de tout refaire, si on s'aperçoit que telle partie d'un tableau ferait mieux dans l'ombre ou que telle autre gagnerait à être plus éclairée ; ce n'est qu'une question de détail à laquelle on peut remédier facilement; il faut, pour cet effet, procéder ainsi : placer des draperies (comme il est indiqué dans la partie qui traite les Natures mortes) de façon à obtenir une ombre à la place voulue et passer un glacis foncé sur ce qui est peint trop clair, pour le remettre dans la valeur indiquée par la nature.

Ce glacis ne devra être que provisoire, il servira seulement de guide pour connaître la valeur, mais toute cette partie devra être repeinte pour qu'on ne puisse voir le repentir et aussi pour que la peinture, à cet endroit, ne noircisse pas plus vite que d'autres, ce qui se produirait infailliblement.

La pyramide est toujours le principe qui sert de base à toutes les compositions; elle est plus ou moins accentuée, plus ou moins relevée ou dissimulée, mais c'est le principe invariable pour bien composer.

Moins il y a d'objets, plus il est difficile de les arranger pour obtenir une ligne agréable. Si on peint seulement quelques prunes dans un plat carré, rond ou de forme quelconque, l'arrangement possible n'est pas très varié, et celui que montre notre planche en couleur est un des meilleurs, à cause de sa simplicité qui le rend plus naturel et pour ainsi dire familier. C'est comme on peut le voir, le principe de la pyramide dans son expression la plus simple.

Il y a toutes sortes de combinaisons possibles et pittoresques pour arranger un simple plat de prunes ou un objet quelconque dans lequel elles peuvent être contenues. Le goût seul de l'artiste doit présider à ce choix; nous pourrions en fournir beaucoup d'exemples, mais nous n'en reconnaissons pas la nécessité, ayant indiqué la seule loi indispensable à connaître et à observer quand on dispose les fruits qu'on veut peindre.

Les prunes peuvent fournir le prétexte à de grandes compositions ainsi que l'ont prouvé de réels artistes, comme Philippe Rousseau et Bergeret par des tableaux très importants, dont le succès est inoubliable. Ces tableaux qui représentaient des intérieurs de cuisine le jour où on faisait les confitures, avaient entraîné leurs auteurs à peindre des

ustensiles de ménage très pittoresques qui, sans empêcher les prunes d'y tenir la place la plus importante, les accompagnaient fort agréablement. En partant de cet ordre d'idée, le champ devient très vaste, car on peut aller jusqu'au paysage et peindre la récolte des prunes, ce qui entraînerait à peindre d'énormes paniers pleins de prunes, des branches entières qui peuvent être cassées aux arbres et placées auprès des paniers, et même des pruniers tout entiers avec les figures plus ou moins importantes, dans l'action et les mouvements pittoresques qui s'observent pendant la récolte des prunes et de tous les fruits.

Nous pensons avoir à peu près épuisé la question dans ce qu'elle a de plus important, et nous ajoutons, pour terminer, une recommanda-



Principe de la pyramide.

tion qui nous semble utile : Il est nécessaire de préparer à l'avance, le tableau qu'on veut peindre avec les prunes. Un bon dessous permet ensuite d'exécuter rapidement. Il faudra donc étudier sérieusement, par une esquisse, la composition du tableau qu'on se propose de peindre, ébaucher le tableau d'après nature, en faisant poser les Natures mortes disposées à cet effet, et ne pas préciser par un dessin arrêté, la forme des prunes qu'on n'a pas sous les yeux. Il faut ne mettre que la *tache*, c'est-à-dire la *note* ou la couleur du fruit qu'on peindra plus tard à cette place et qui deviendrait gênante si on la précisait à l'ébauche.

D'une manière générale, pour qu'un tableau ne soit pas d'une facture pénible et que la couleur en soit belle et fraîche, il est préférable de ne pas ébaucher dans le ton définitif, voici pourquoi : Pour obtenir un ton quelconque (prenons le bleu par exemple) si vous peignez, à l'ébauche, dans le ton définitif, quand vous le repeindrez pour l'exécuter, il sera bouché et sans air. Si, au contraire, vous avez un dessous rougeâtre comme ébauche, le bleu définitif sera transparent et aéré, parce que les touches de la brosse ne seront pas d'une épaisseur de pâte égale, et que le même ton ainsi posé, couvrira plus ou moins le dessous, en faisant jouer le ton. On dit aussi, quand on laisse, apparaître des tons de l'ébauche, dans certaines parties de l'exécution, faire chanter les dessous.

Ébaucher un tableau en grisaille ou en camaïeu d'un ton chaud, tel que l'ocre rouge, est une manière de procéder très ancienne, qui offre

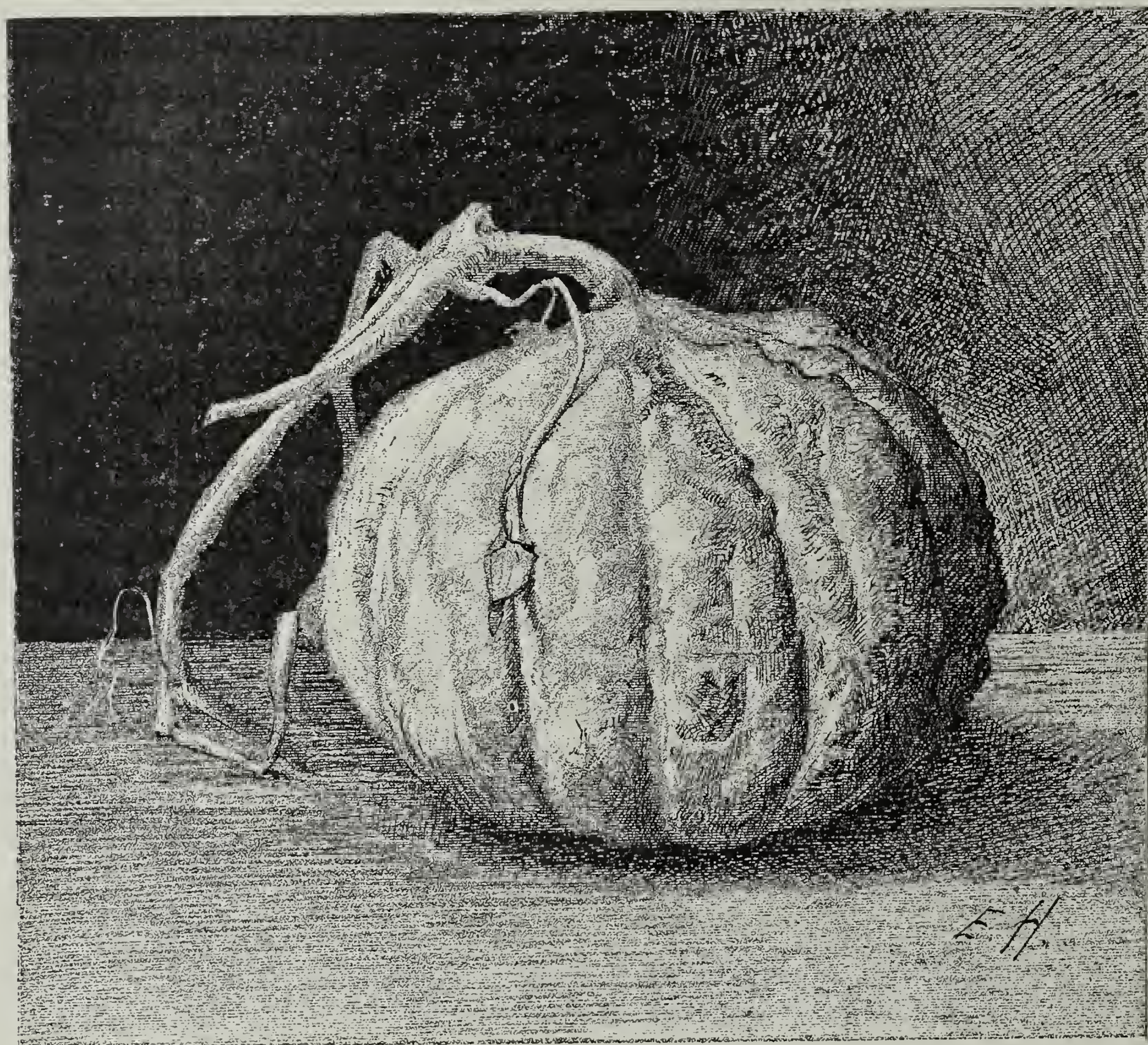
de grands avantages, et qu'on fera bien d'essayer pour en apprécier l'utilité.

Le melon. — Ces fruits délicieux, aussi beaux à peindre que bons à manger, offrent au point de vue pictural, une ressource qu'il faut utiliser, quand la saison le permet, pour documenter la bibliothèque aux études et enrichir les cartables ou portefeuilles à dessins. Il sera bon de faire des croquis et des dessins de toutes les espèces de melons, et meilleur encore d'en exécuter des études peintes qui serviront plus tard à composer des tableaux ou des motifs de décoration. Le melon est un fruit qui ne se conserve que fort peu de temps quand il est mûr. Il est donc très urgent de le peindre dans la journée si on veut qu'il soit mangeable après qu'il a servi de modèle. Heureusement que pendant le mois d'août, véritable moment où on doit peindre les melons, les jours sont encore très longs, et de cinq heures du matin à six heures du soir, on a tout le temps nécessaire pour faire une grande étude peinte et plusieurs dessins.

Le cantaloup. — Cette espèce est une des plus belles à peindre; sa forme est d'un dessin pittoresque à cause des côtes très saillantes qui la caractérisent; elles ont des rugosités séparées par des sillons très profonds dans lesquels le jeu des ombres et des lumières se donne toute liberté. La couleur de ces côtes est aussi très amusante pour le peintre; il y en a de vertes, de jaunes et de brunes qui forment de très beaux tons et aident à donner beaucoup d'effet à l'étude. Avant de commencer à dessiner ou à peindre, il faudra chercher attentivement l'*effet* à donner au modèle. Il est nécessaire de choisir un éclairage vif, voire même un peu heurté. Le jour pris de gauche à droite, est le meilleur pour la commodité du travail et pour tirer un bon parti des ombres et des lumières; on obtient, en éclairant ainsi, un relief puissant qu'il est toujours nécessaire de rechercher.

Il est facile, si on possède quelque peu l'habitude de peindre, d'exécuter du premier coup et d'une façon définitive, une étude d'après nature, avec un cantaloup. Toutefois, il est indispensable, pour obtenir un bon résultat, de ne pas prendre n'importe quelle toile ou quel panneau sans réflexion. La toile la meilleure sera celle qui aura déjà servie à d'autres études, et qu'on aura eu soin de repréparer en passant dessus une couche de blanc d'argent. Toile ou panneau au choix peuvent être employés, mais à la condition de ne pas être apprêtés lisses, comme ceux qui se vendent dans le commerce; d'une façon générale, les apprêts que l'on refait soi-même, sont toujours préférables, et pour peindre des objets rugueux, comme les côtes du melon, un apprêt lisse ne pourrait faire obtenir qu'une peinture *mince*, *sèche*, et donnerait comme résultat tout l'opposé de ce qu'il faut obtenir.

La première étude à faire d'un cantaloup c'est un effet de l'aspect ordinaire du fruit tel qu'il se vend, si on peut l'acheter sur pied et obtenir quelques feuilles adhérentes à la tige. Il ne faudra pas négliger cet auxiliaire qui sera un élément très utile pour donner de l'élégance à la composition. Quand on aura fait plusieurs dessins de différents effets en variant la pose, on placera le cantaloup dans une assiette ou



Le cantaloup.

tout autre objet, on l'ouvrira et on fera une étude de l'intérieur et des tranches du fruit, comme l'indique la planche en couleur.

On pourra reprocher à cette étude la banalité du sujet, si on le considère comme un motif de tableau, mais notre but ne se borne pas à conseiller de peindre un melon tel que nous le représentons. Nous avons voulu seulement montrer un exemple pour donner quelques explications sur la manière de procéder à son exécution en tant qu'étude. Quand on voudra ensuite peindre un tableau dans lequel devra figurer un de ces fruits, les études anciennes pourront être utilisées pour l'ébauche et la composition générale, mais il faudra toujours se procurer d'autres fruits pour exécuter définitivement l'ensemble.



Pour la démonstration actuelle, si on a l'intention de faire une étude terminée en une seule séance, voici comment on procédera :

Commencez toujours par dessiner le mieux possible en y consacrant tout le temps nécessaire; non seulement l'étude en sera bien meilleure, l'exécution se fera plus rapidement et la couleur en sera plus fraîche, mais on aura aussi beaucoup plus de plaisir à peindre en évitant de nombreux tâtonnements. Le dessin indiqué au crayon, à la mine de plomb ou au fusain, il sera bon de redessiner à l'encre de Chine, au moyen d'une plume ou d'un pinceau à filets, à moins qu'on ne préfère dessiner avec un jus d'essence, en prenant une couleur jaune se rapprochant de celle de la chair du melon, et un ton vert foncé, pour indiquer le dessin des côtes. Cela est facultatif et laissé au choix de l'élève, pourvu qu'on dessine scrupuleusement, c'est là l'important.

Si le panneau ou la toile employés sont apprêtés blancs, il faudra commencer par poser la valeur du fond; cela fait, on continuera par peindre le milieu intérieur du melon, ses tons jaunes orangés et violets se trouveront aisément en ajoutant aux tons jaunes composés de la palette, ce qui leur manque en jaune de cadmium ou en mine orange (toujours se servir du blanc de zinc dans ces mélanges). On remarquera que les gris à rechercher pour faire valoir le jaune orangé sont toujours des tons *complémentaires*, c'est-à-dire violets; ils se composent avec du bleu (outre-mer ou cobalt) et de la laque fine mêlée de blanc. Ce ton complémentaire ainsi qu'il est aisé de le constater dans les gris de la lumière comme dans les gris de la demi-teinte, sont de la plus grande importance pour obtenir le ton exact des jaunes. Quant à leur qualité de ton, comme elle est aussi très variée, on pourra obtenir d'autres gris violets, en se servant des violets composés qui se trouvent au second rang de la palette, en y ajoutant du blanc pour les éclaircir et au besoin en les réchauffant avec un peu de vermillon.

L'étude sera continuée en plaçant les bleus foncés sous la côte qui est dans l'assiette et en exécutant la côte elle-même en commençant par le vert foncé, en continuant par le jaune orangé et en terminant par la partie vert clair. On s'exposerait à salir les jaunes si on procédait inversement. Avant de terminer par les grands clairs de la tranche, on peindra les parties molles dans lesquelles se trouvent les grappes de pépins. Ces parties du fruit pourront être très empâtées dans la lumière. Cependant il y a lieu de mettre ces empâtements avec discernement, de ne les poser qu'à une seule place et à l'endroit le plus lumineux. Si on n'observait pas cette règle, on ferait certainement une étude dont l'égalité de facture serait désagréable.

La seconde tranche se peindra comme il vient d'être dit, puis on exécutera le vert et les rugosités des tranches, en commençant toujours par le ton le plus foncé et en terminant par le plus clair.

Pour ces tranches, on a toute liberté dans l'exécution, et il sera facile d'empâter autant qu'on le désirera, quoique, nous le répéterons toujours, cela ne soit pas indispensable, si les valeurs sont très justement observées. Nous ajouterons encore que c'est par le gris qui se trouve dans les tons verts qu'on modèle et colore les verts. Ce gris souvent très fin est indispensable pour l'harmonie de l'ensemble, il faudra l'observer attentivement.

On continuera en peignant la table et ses reflets, ainsi que l'assiette qui sera terminée par le grand clair du bord.

L'étude dans cet état offrira l'aspect d'une chose terminée et on pourra juger de l'ensemble. Presque toujours le fond est à remonter de valeur, car on a commencé trop clair, neuf fois sur dix; s'il est bien du premier coup, il sera inutile d'y retoucher, mais il sera presque nécessaire de le peindre par touches placées à côté l'une de l'autre, comme dans une mosaïque. En le peignant dans un sens déterminé, on n'obtiendrait pas l'air nécessaire qui doit y circuler. Enfin, on terminera en peignant les feuilles et les tiges avec toute liberté d'exécution; il est à remarquer cependant, que ces tiges sont veinées, rayées, dans le sens de la longueur, il ne faudra donc pas les peindre, comme si c'était un poteau télégraphique ou une branche d'arbre à écorce lisse, ainsi qu'il sera expliqué dans la partie qui traitera le paysage; on doit, dans le cas présent, peindre en rayant la tige dans le sens de la longueur et non pas par touches rondes et en perspective.

Les pêches. — Il n'y a pas de fruit qui, de tous temps, ait été peint davantage que les pêches. C'est que ce fruit si beau, si bon, si parfumé, est aussi d'une merveilleuse couleur, et qu'il est tout indiqué pour les panneaux décoratifs comme pour les tableaux de fruits. Tous les peintres en ont fait des études, et nous recommandons aux débutants de ne pas laisser passer la saison sans en peindre quelques-unes.

On devra, comme pour chaque étude dont le modèle peut poser plusieurs jours sans se gâter, dessiner attentivement avant de peindre; le dessin d'une pêche est plus difficile qu'on ne le suppose; quand on commence à apprendre la peinture, on se figure que la pêche n'est qu'une boule plusou moins ronde et qu'on la dessinera toujours assez bien. C'est une erreur, la pêche a une forme particulière qui n'est ni celle de la pomme, ni celle de l'orange, ni celle d'aucun autre fruit. Elle a des plans très indiqués, des méplats fortement accentués, et tout en paraissant ronde au premier aspect, on s'aperçoit en la dessinant, que ses contours sont très anguleux. C'est en observant bien le caractère de sa forme qu'on en fera un dessin intéressant qui, même mal peint, pourra encore être utile plus tard. Il faut toujours se souvenir que la forme exacte est de première utilité dans les études, mais il arrive souvent qu'en cherchant



ÉTUDE DE PÊCHES

la couleur, on perd le dessin. Quand on a obtenu le ton et la valeur à peu près justes, il est préférable de ne pas corriger la forme, car on s'expose, en faisant des corrections, à gâter, ce qui est bon le mieux étant l'ennemi du bien. Toutefois, il est indispensable de faire un dessin très poussé en se servant de la plume et de l'encre de Chine ; ce dessin joint à l'étude constituera alors un bon document.

La véritable pêche, dite de Montreuil, est la plus jolie de couleur, on la choisira donc, ou à défaut, on la remplacera par une espèce s'en rapprochant le plus possible.

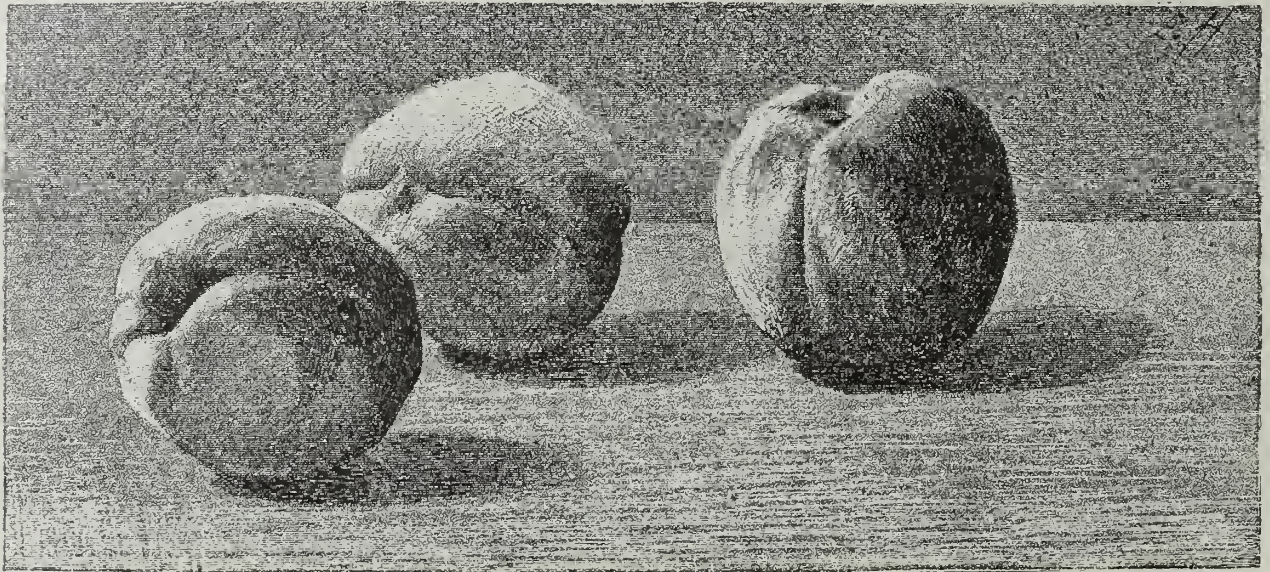
Manière de peindre les pêches. — La brosse en soie est préférable au pinceau pour l'exécution du ton mat et feutré du duvet de ce fruit. On peut peindre aussi grassement qu'on voudra et employer autant de pâte qu'on le jugera utile à la condition de toujours peindre plus fortement les lumières que les ombres; si on n'observe pas cette loi, on s'expose à faire *mou*, comme l'a fait si souvent Diaz malgré son incontestable talent de coloriste. Quand Diaz peignait des pêches, il était tellement absorbé par le coloris qu'il le faisait plus beau que nature, si on peut s'exprimer ainsi, et qu'il négligeait à ce point les lois de l'exécution que ses belles colorations n'empêchaient pas son étude de représenter bien mieux des balles de laine, comme celles qui servent de jouet aux enfants dans les appartements, que des pêches dont le contour est toujours ferme, malgré le duvet qui le recouvre.

Il semble tout naturel de disposer la pêche de façon à ce que les taches rouges foncées soient tournées du côté de l'ombre et aident par leur valeur, le peintre qui veut exécuter un tableau ou une étude de pêches, mais quand on a acquis l'expérience que donne quelques années de pratique, on s'amuse à chercher des difficultés, non pour compliquer les recherches, mais pour varier les effets et combattre la monotonie qui résulte forcément d'un sujet aussi simple. C'est alors qu'on s'applique à placer des clairs dans les ombres et des tons foncés dans la lumière pour le plaisir de peindre des valeurs très difficiles à observer. Quand on peint une pêche dont les fortes colorations rouges sont volontairement placées du côté de la lumière, il est bon de se souvenir des théories émises par le baron Gros et par Renard-Brault, le professeur de la Manufacture nationale de Sèvres. Ces théories dont nous avons parlé dans la partie qui traite des Natures mortes, consistent à démontrer que la lumière est égale sur un même plan, ce qui revient à dire que la partie rouge d'une pêche, n'est pas plus foncée que la partie jaune ou vert clair, quand elle est placée dans la lumière, et que si on ne tient pas compte de cette loi, jamais on ne pourra modeler et faire tourner la forme sphérique de la pêche.

Il est toujours nécessaire de colorer fortement les lumières. C'est

pourquoi les parties jaune clair de la pêche doivent être très montées de ton; outre que cela facilitera la tenue de l'ensemble quand on cherchera les tons rouges dans la lumière, cela aura l'avantage de faire faire une étude bien plus jolie de couleur. Regnault, le peintre du *maréchal Prim*, de *Salomé* et d'une *Exécution sommaire à Tanger* avait pour devise : « Haine au gris »; tous les peintres, malgré la mode actuelle, devraient avoir pour devise : Haine au blanc !

Il n'est pas utile d'avoir un dessous préparé en rouge, comme il sera dit pour l'exécution des groseilles à grappes, et surtout des grenades dont le rouge, très vif à l'intérieur, est souvent transparent



Les pêches.

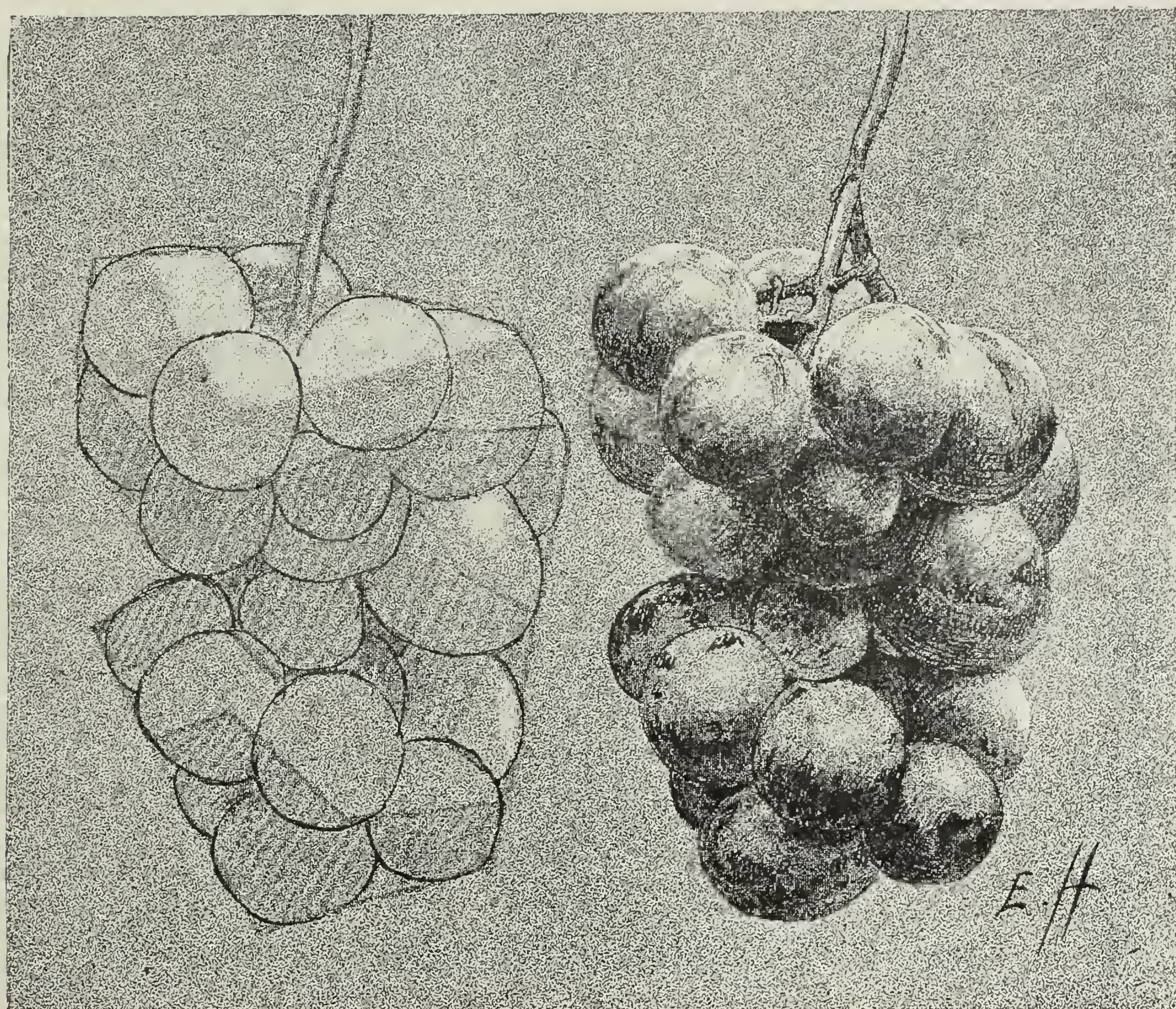
comme du verre. Le rouge de la pêche est un rouge mat, opaque velouté. Il entre beaucoup de tons composés avec du blanc dans les parties rouges et, comme la transparence n'est pas grande, on a la facilité de peindre sur toutes les préparations et d'obtenir de bons résultats.

La plus grande liberté est acquise à l'élève qui peint des pêches, pourvu qu'il commence par peindre les parties dans l'ombre, qu'il continue par les demi-teintes, les lumières, et termine par les gris du duvet qui semble saupoudrer de sucre cet excellent fruit.

Le raisin noir. — Peindre une grappe de raisin est une étude suffisamment compliquée, si on veut apprendre sérieusement; tant il y a de recherches à faire au point de vue du dessin, de la couleur et de l'enveloppe.

Les commençants, lorsqu'ils sont consciencieux, s'absorbent dans l'exécution de chaque grain et par cela, perdent de vue l'ensemble, pour ne s'occuper que du détail; ils font le contraire de ce qu'il est nécessaire de faire, c'est pourquoi ils n'obtiennent pas un bon résultat.

N'ayant pas une très grande habitude de peindre, on devra placer le modèle aussi loin de soi que la vue le permettra, afin de bien juger l'ensemble, les valeurs et l'enveloppe. Pour l'exécution on se servira de brosses, en ayant soin de bien construire par plans d'ombre et de lumière, sans aucune préoccupation des détails.



Raisin ébauché. Raisin terminé.

Lorsqu'on aura ainsi préparé l'ébauche, on se rapprochera de façon à mieux voir les détails et on en exécutera quelques-uns seulement. Si tous les grains étaient précisés également, ce serait affreux à voir. Pour peindre les détails de la râpe qui attache chaque grain, le pinceau de martre est indispensable, de même que pour modeler plus adroitement les principaux grains, le pinceau de martre plat est nécessaire. C'est toujours par la partie bleue de la fleur du raisin qu'on terminera, et la dernière touche doit être posée en peignant la petite lumière qui brille sur le grain aux endroits où la fleur est absente. Les tons ne sont pas très variés dans une grappe de raisin noir, mais il est utile tout de même d'en préparer quelques-uns en faisant la palette, tels que : le violet foncé, le gris bleu et le ton de bois de la râpe. Voir ce qui est

dit précédemment au sujet de l'étude des prunes noires; c'est à peu près la même manière d'exécuter : le tissu d'un grain de raisin ayant beaucoup de ressemblance avec celui de la peau lisse et fleurie d'une prune noire ou d'un pruneau.



Raisins noirs.

Les anciens peintres, les Flamands et les Hollandais, ont peint supérieurement les raisins noirs, David de Heem les a mieux exécutés qu'on ne l'avait fait avant lui. Parmi les modernes, on peut citer Saint-Jean comme le plus extraordinaire exécutant; il a peint des raisins et des feuilles de vigne rouges, comme on n'en a pas vu depuis. Actuelle-

ment, il y a un peintre alsacien de beaucoup de talent qui nous a montré de très beaux tableaux de fleurs et de fruits. Les raisins y sont traités avec un soin et une maîtrise qui attestent le plaisir que cet artiste éprouve à les peindre. Kreyder Alexis aime représenter les grappes dorées du raisin, au point de peindre de grandes toiles uniquement composées de ce fruit.

Les raisins blancs. — Les tons ambrés, les jaunes transparents et la fleur si discrète des raisins blancs, les rendent très difficiles à peindre si l'on veut éviter qu'ils soient lourds ou opaques ou qu'ils ressemblent à des billes de verre. Lorsqu'on fait une étude et qu'il importe peu que l'exécution soit plus ou moins belle, pourvu que le ton et toutes les qualités de forme et d'enveloppe soient observés, on peut peindre sur n'importe quelle préparation ; tout est bon, excepté cependant le panneau apprêté lisse sur lequel l'exécution serait très difficile.

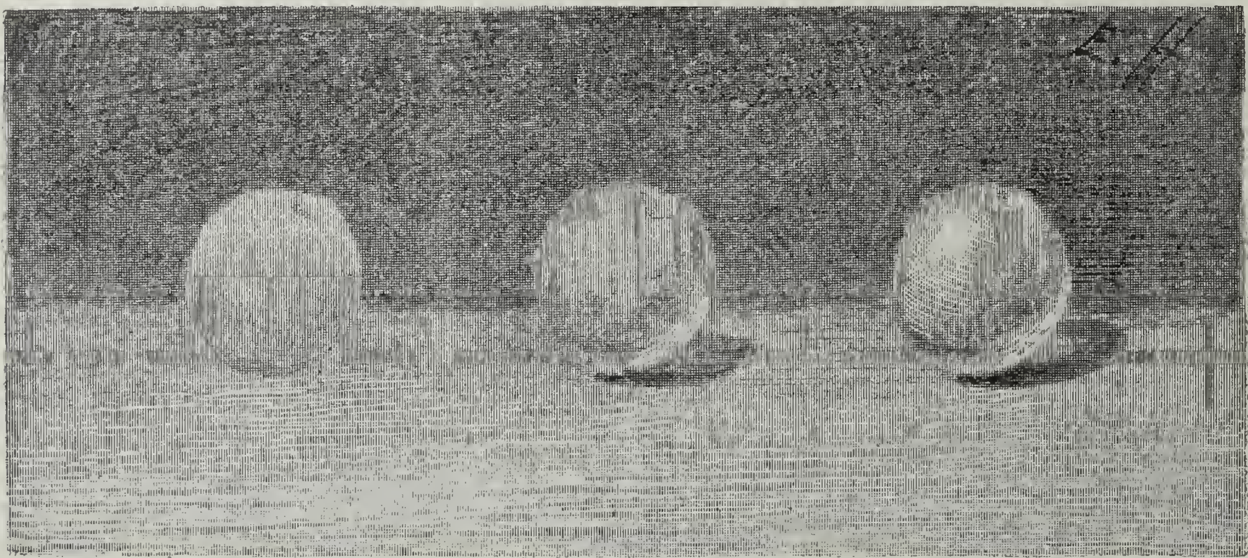
La toile est préférable toujours, et celle qui a été repeinte plusieurs fois est encore meilleure à cause de la facture large qu'elle donne à l'étude. L'égalité monotone que le panneau lisse oblige à mettre malgré soi, doit être évitée autant que possible. Nous dirons dans la partie qui traitera des figures et de la peinture de genre, quels services on peut attendre des panneaux et comment il faut préparer les dessous quand on s'en sert.

Procédé pour peindre les raisins blancs. — L'exécution est donc secondaire dans une étude ainsi que nous venons de le dire, néanmoins s'il convient d'éviter l'égalité de facture dans tout ce que l'on fait, cela est encore plus nécessaire quand on peint des fruits transparents comme les raisins dorés qui nous occupent. Bien que les transparences conduisent généralement le peintre, même débutant, à n'employer la couleur qu'en glacis, pour obtenir cet effet, nous recommandons de mettre très peu de couleur dans les parties qui nous montrent l'intérieur du grain de raisin, et de réserver la pâte pour les parties qui reçoivent la lumière et que la fleur rend opaques. Ces différentes manières de peindre donnent du brio à la facture. Les décorateurs qui sont en général des exécutants fort habiles, ont un procédé pour peindre les raisins, qu'il est bon de connaître, non pour le copier absolument, ce qui serait excessif, mais pour s'en inspirer et s'en servir un peu à l'occasion. Ce procédé consiste à peindre le raisin d'un ton à plat, et à le modeler ensuite en y ajoutant les ombres, les clairs-obscurs et les lumières ainsi que le montre notre dessin.

Exemple : Pour peindre un grain de raisin, on le prépare d'abord d'un ton local jaune, un peu foncé, tirant sur le ton de la terre de Sienne naturelle ; on y ajoute ensuite le clair-obscur qui est un jaune

plus clair, placé dans la partie de l'ombre; puis on peint l'ombre portée par le grain s'il repose sur une table ou un objet quelconque; ensuite, on place le ton jaune clair de la lumière et on termine en peignant la fleur bleuâtre qui se trouve sur les raisins qui n'ont pas été touchés. Les lumières, le clair, comme on dit en terme de décorateur, se mettent à sec, c'est-à-dire quand l'ébauche est suffisamment sèche, ou tout au moins quand les dessous, en commençant à sécher, *poissent* ou *sèchent* assez pour que le clair puisse se poser, sans qu'on risque de salir le ton.

Il est incontestable que pour peindre agréablement quoi que ce soit, et particulièrement les fruits qui offrent moins d'intérêt que tout autre genre de peinture, la qualité indispensable, le don qu'il faut avoir reçu



État successif d'un grain de raisin modelé par un décorateur.

de la nature, est, avant tout, celui de coloriste. Mais comment savoir si on est ou si on deviendra coloriste? Chez certains jeunes artistes, ce don se montre dès le début; chez d'autres, il ne se montre qu'après de longues années d'études; on ne peut donc pas prédire à l'avance ce que feront les artistes quand ils débutent et même quand ils en sont encore à chercher leur voie après plusieurs années de pratique, puisque l'étude modifie tout, que les timides s'enhardissent et que les fougueux se calment jusqu'à la timidité. Le peintre Constant Troyon est un exemple frappant de ce que nous avançons, car ses grandes qualités de coloriste ne se sont révélées que lorsqu'il atteignit la quarantaine, qu'il se sentit majeur et laissa enfin son talent prendre tout son essor, quand il fut assez sûr de lui-même pour regarder la nature avec son œil de peintre et de poète, sans se préoccuper de l'orthographe des formes qu'il savait mettre d'instinct. Les études des commençants, nous le répétons, ne peuvent en rien faire préjuger de leur avenir artistique, et nous le prouverons en parlant plus longuement de Troyon, le peintre animalier, quand nous

aborderons ce genre. Nous montrerons que de timide qu'il était pendant la plus grande partie de sa vie, il devint, étant en possession de son talent, d'une audace surprenante.

Pour en finir avec la manière de peindre les raisins, il convient de donner quelques conseils utiles pour le cas où on voudrait peindre des panneaux décoratifs, représentant des fruits, des fleurs, des Natures mortes, et, en général, tout ce qui est du domaine de la décoration. Nous en parlerons longuement en expliquant la peinture décorative, mais nous pouvons, en parlant des fruits, donner des indications sur les choses indispensables à connaître.

De la peinture des fruits au point de vue décoratif. — Beaucoup de personnes pensent que, dès qu'on veut peindre un panneau décoratif, soit un dessus de porte, comme il a été de mode autrefois, un trumeau au-dessus d'une glace, ou toute autre peinture décorative, il est nécessaire de faire clair, c'est-à-dire de décolorer en mettant du blanc dans tout. C'est une profonde erreur.

Ce qu'il faut avant tout, c'est connaître la place où sera placée la peinture qu'on va faire. Il est donc facile de se rendre compte qu'une peinture claire, placée dans l'encadrement des tons foncés de toute une pièce, serait aussi discordante qu'une peinture très montée de ton, placée dans une boiserie peinte vert d'eau ou gris clair, comme il était d'usage pour décorer les salons Louis XV et Louis XVI. Le meilleur moyen de procéder pour faire un panneau décoratif *qui se tienne*, c'est de le peindre sur place quand cela est possible, et dans tous les cas il sera toujours indispensable de faire placer le panneau d'une façon provisoire lorsqu'il sera ébauché, afin de s'assurer de ce qu'on devra y ajouter ou y retrancher, et de vérifier s'il n'y a pas lieu de monter ou de baisser le ton de l'ensemble.

Ce sera aussi un grand enseignement pour le peintre qui n'a pas l'habitude de la peinture décorative, car cette répétition générale lui montrera presque toujours que ce qu'il ne considérait que comme une ébauche est déjà beaucoup trop exécuté et peint trop petitement avec des détails inutiles qu'il convient de simplifier. Voici une remarque que nous empruntons à Charles Blanc dans son *Histoire des Peintres :*

« A mesure que l'artiste s'élève aux régions du style et de la décoration monumentale, la touche perd de son importance, mais elle devient une condition essentielle lorsqu'on descend des hauteurs de la fresque au tableau de chevalet, de la grande histoire à l'anecdote sentimentale ou familière. En un mot, il faut se souvenir des Hollandais, si l'on veut réussir dans les petites toiles, etc. »

C'est parfaitement juste. En décoration, il faut s'arrêter à temps; la minutie de l'exécution empêcherait l'effet général qui doit être le but.

On ne devra donc se préoccuper que de la belle ordonnance des lignes de la composition et d'un effet unique, qui mette agréablement en relief la partie principale du panneau décoratif.

Nous pourrions ajouter que la peinture mate fait toujours mieux en place, que la peinture vernie, et qu'il est nécessaire de mater la peinture pour éviter des parties luisantes d'un très vilain effet. On obtient le mat en passant sur le vernis une couche d'encaustique, faite de cire vierge, blanche, fondue à chaud dans de l'essence de térébenthine ; on laisse sécher un jour et on frotte légèrement avec un morceau de flanelle pour obtenir un demi-brillant qui n'obscurcisse pas la peinture.

Les fraises. — Une grande partie de ce qui précède peut s'appliquer à la manière de peindre les fraises. Le procédé est le même pour les



Fraises dans un plat de faïence.

fruits en général, et ne varie que pour ceux qui sont transparents comme les raisins, les groseilles, les grenades, etc.

La fraise qui est d'un ton rouge opaque et grenu, peut se peindre sans un apprêt préalable et sur n'importe quelle préparation pourvu qu'on en observe bien la forme qui est très particulière et qu'on s'applique à bien rendre le tissu de ce fruit pulpeux qui diffère en tout de la cerise et qui doit être peint tout autrement. Il convient de procéder de la manière suivante pour obtenir un bon résultat : prenons pour exemple le dessin que nous donnons ici.

Lorsqu'on a disposé les fraises comme nous l'avons fait, que l'on a dessiné d'une manière qui semble satisfaisante, on met à l'effet tout le groupe de fraises en les ébauchant avec des glacis pour bien indiquer les masses d'ombre et de lumière. Ce glacis se fait avec de la laque

ordinaire, du noir et du bleu d'outre-mer pour les fraises dans l'ombre ; pour celles qui sont dans la lumière, on se sert de laque ordinaire, d'ocre rouge et de vermillon. Tous ces tons doivent être liquides et transparents, comme à l'aquarelle, si la toile employée est apprêtée d'un ton clair ou blanc ; si elle était apprêtée d'un ton très foncé, il faudrait ajouter du blanc dans les tons pour peindre les fraises placées dans la lumière. Quelle que soit la préparation de la toile, il est nécessaire pour cette ébauche de ne pas mettre d'empâtement et d'employer un liquide très siccatif composé d'une partie d'essence de térébenthine et d'une partie de siccatif de Harlem, sans huile de lin, afin que cette ébauche ne gêne pas l'exécution immédiate.

Ce premier travail étant fait, on continue de couvrir la toile en ébauchant le plat, la table et le fond ; si on a bien observé les valeurs, ce simple glacis donnera déjà un effet très agréable.

On commence par peindre les parties dans l'ombre, celles des seconds plans ; elles doivent être moins détaillées que celles du premier plan, ainsi que cela doit être observé dans tous les tableaux d'ailleurs, et on arrive ainsi à concentrer tout l'effet de lumière, toutes les ressources de l'exécution sur un seul groupe et presque sur une seule fraise. On modèle toujours de la même façon en procédant du ton foncé au ton le plus clair, et quand le fruit est suffisamment modelé, on y ajoute les petites parties grenues que l'on empâte à volonté. Les parties luisantes d'un ton gris-violet clair se peignent en finissant. Enfin, on termine en ajoutant les queues et les stipules au menu feuillage d'un si gracieux dessin. Ces petits détails demandent à être bien observés au point de vue du dessin, car ces espèces d'araignées vertes ont une forme très particulière et très importante qu'il ne faut pas négliger ni trop détailler non plus ; il est indispensable de n'en exécuter qu'une ou deux en ne s'occupant des autres que pour leur valeur, leur coloration et leur dessin d'ensemble ; trop d'exécution les ferait sortir de leurs plans, trop de négligence les rendrait désagréables aussi.

Les cerises. — La couleur rouge et la facture lisse des cerises ne s'obtiennent pas très aisément du premier coup sur une préparation claire, attendu que les laques qui la composent en majeure partie, ne sont pas des couleurs couvrantes par elles-mêmes, et qu'on ne peut y ajouter du blanc sans en altérer le ton. Il est donc indispensable de préparer la place où l'on peindra ces tons rouges, en disposant une ébauche soit en vermillon pur, soit en ocre rouge. Quand ce fond est sec, on exécute du premier coup, en ayant soin de mettre beaucoup de siccatif dans le liquide employé, car sans cette précaution les laques mettraient plusieurs mois à sécher. Le pinceau de martre est indis-

pensable pour que la touche soit ferme de dessin et lisse comme est la pulpe de la cerise ; pour obtenir un bon résultat, il ne faut pas employer trop de couleur; le glacis et la demi-pâte sont indispensables.

Le ton rouge vif des cerises s'accorde avec tout ce qu'on veut pour



Branche de cerisier.

composer un tableau; sur une petite toile quelques cerises placées dans une assiette blanche suffisent pour peindre un tableau agréable; on peut les présenter aussi avec beaucoup d'éclat, accompagnées de leur ton complémentaire, en les plaçant sur une feuille de chou, dont le ton vert gris est très harmonieux. La série des sujets et des compositions de tableaux qu'on peut faire avec ce fruit est inépuisable et peut se déve-



MOTIF DE TABLEAU AVEC CERISES ET NATURES MORTES

lopper jusqu'aux plus grandes proportions. En prenant pour thème « Les confitures de cerises », par exemple, on peut aller depuis le petit tableau qui représente les objets indispensables à la confection de ce délicieux dessert, jusqu'aux toiles représentant, dans les plus vastes compositions, des intérieurs de cuisine avec des figures de grandeur naturelle, des Natures mortes, des chaudrons en cuivre et jusqu'au fourneau ou à la grande cheminée de campagne. Dans un autre ordre d'idée, on peut encore, en représentant la cueillette des cerises, faire entrer dans la composition, des arbres tout entiers avec un paysage, des figures, des accessoires et jusqu'à des animaux de grandeur naturelle. Le sujet se prête à toutes les compositions, il est inépuisable. On peut encore, sans aller aussi loin dans l'importance de la composition, faire de très jolies choses avec des branches de cerisiers chargées de fruits, soit en plein air, soit à l'atelier, en les faisant poser dans des vases. Avec de l'eau les feuilles conservent facilement leur fraîcheur pendant plusieurs jours, et on a toutes facilités pour les peindre.



Branche de groseillier.

Les groseilles à grappes. — Ce genre de fruit se peint comme les précédents, en raison de sa transparence qu'il est nécessaire d'imiter le plus possible. La meilleure manière de procéder consiste à ébaucher des dessous en jaune clair pour les groseilles blanches et en vermillon pour les groseilles rouges. Sur une ébauche semblable, on a toutes les facilités

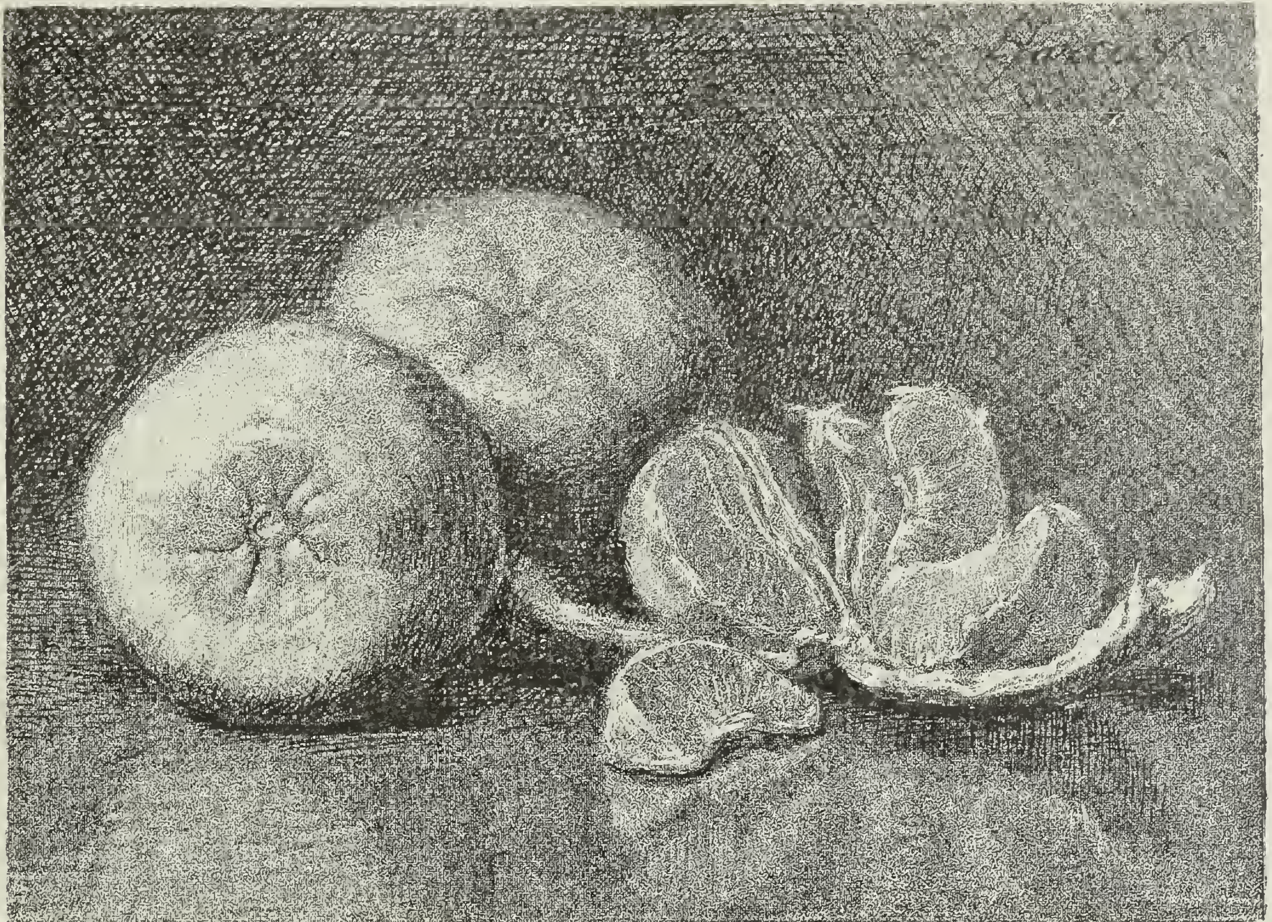
pour peindre du premier coup en se servant de glacis et de pâte, comme on le juge à propos. Lorsqu'on veut peindre un tableau dont le sujet principal est composé d'une ou plusieurs branches blanches ou rouges, il devient indispensable de composer à l'avance le sujet du tableau en ébauchant avec les rouges et les jaunes où seront placés les masses importantes des groseilles et les tons verts des feuillages. Il va de soi qu'on ne devra rien préciser dans cette ébauche, car, malgré toute la mémoire des formes dont le peintre sera doué, il ne pourra prévoir exactement ce que la nature lui montrera quand il la fera poser pour l'exécution définitive. Il faut que le dessous (l'ébauche) lui serve sans le gêner. Il faut aussi qu'il puisse changer à son gré ce qui lui semblera nécessaire de déplacer ou de supprimer. S'il est utile de faire une ébauche, comme il vient d'être dit pour peindre les groseilles, cela est indispensable quand on peint des feuillages. La rapidité avec laquelle les feuilles se fanent, exige qu'elles soient exécutées en quelques heures. Si on employait une toile blanche, il serait impossible, même avec une grande habitude de la peinture, de pouvoir mener à bien un tel travail. Nous terminerons en appelant toute l'attention de l'élève sur la qualité du ton, la forme et la justesse des valeurs, des luisants qui brillent sur les groseilles; cela est de la plus grande importance. Il est très difficile de bien mettre en place et en valeur le luisant de chaque groseille sans déranger l'effet général et détruire les plans; les groseilles placées dans l'ombre sont surtout très peu aisées à peindre de façon à ce que le brillant qui les éclaire ne les fasse pas sortir de l'ombre. Nous conseillerons donc encore, d'éviter le blanc pur, quelle que soit la force de lumière qu'on veuille obtenir, d'abord parce que le blanc, à lui seul, n'est pas lumineux et ensuite, parce que les luisants, peints de cette façon, donneraient un aspect commun à l'ensemble et que les groseilles auraient l'air d'être en verre, comme les fruits artificiels que les modistes placent sur les chapeaux de femmes.

Les oranges. — Si tous les tons entiers sont difficiles à modeler, le ton jaune l'est particulièrement en raison du peu de variété des couleurs mères et de l'extrême facilité avec laquelle il se salit, quand on cherche à varier le ton des ombres. La forme d'une orange n'est pas très pittoresque, surtout dans celles qui ont l'écorce fine. Ces dernières ressemblent à une boule, et le peintre est obligé de choisir ses modèles parmi les espèces communes à écorce rugueuse et à côtes saillantes, pour y trouver une forme plus agréable et des plans de lumière plus intéressants à étudier.

Quand on peut se procurer quelques feuilles ou quelques petites branches d'oranger auxquelles sont attachées des oranges, cela donne plus d'intérêt et facilite la composition qui devient moins banale et plus

pittoresque. Ce n'est pas que la beauté de la feuille soit digne d'attirer l'attention du peintre par sa forme ou sa couleur, loin de là, elle est même banale et sèche et se recoquille en peu de temps, ce qui lui donne un aspect métallique et dur; cependant malgré tout elle est utile au peintre pour varier sa composition.

Pour peindre les oranges, on procède de la même façon que celle indiquée précédemment, avec cette différence qu'on peut peindre du pre-



Les oranges.

mier coup sans ébauche préalable. Les tons ne doivent jamais être fondus les uns dans les autres au moyen du *blaireautage;* ce procédé alourdit tout et salit les colorations. Le modelé doit s'obtenir en plaçant les tons par touches ajoutées les unes aux autres et en observant les valeurs. Afin de faciliter l'exécution, on peut composer sur la palette des gammes de tons jaunes de différentes valeurs et peindre avec, en multipliant encore la variété des tons à l'aide des couleurs mères au moment où l'on exécute. Les luisants doivent être mis en ders nier lieu, en les *peignant* discrètement pour ne pas donner aux orange- l'aspect luisant des pommes. On remarquera que ces luisants sont généralement d'un ton blanc tirant sur le rouge violet qui est complémentaire. Les feuillages et les branches termineront l'étude, on aura soin de conserver aux feuilles l'aspect sec qui les caractérise, cela donne

aux oranges une facture qui, sans être molle, semble par opposition appropriée au tissu de ce fruit.

Les oranges dites mandarines, sont aussi très agréables à peindre et ont souvent des formes très intéressantes à dessiner. Placées à côté de tons violets qui sont complémentaires, elles s'harmonisent admirablement; mandarines et violettes de Parme font un ensemble dont on ne se lassera jamais de faire des études. Il est aussi très amusant de peindre une orange ouverte, c'est pour un artiste une agréable distraction qui lui permet de montrer toute sa virtuosité, et nous ne saurions trop engager les débutants en quête de sujets d'études à essayer de surmonter cette difficulté.

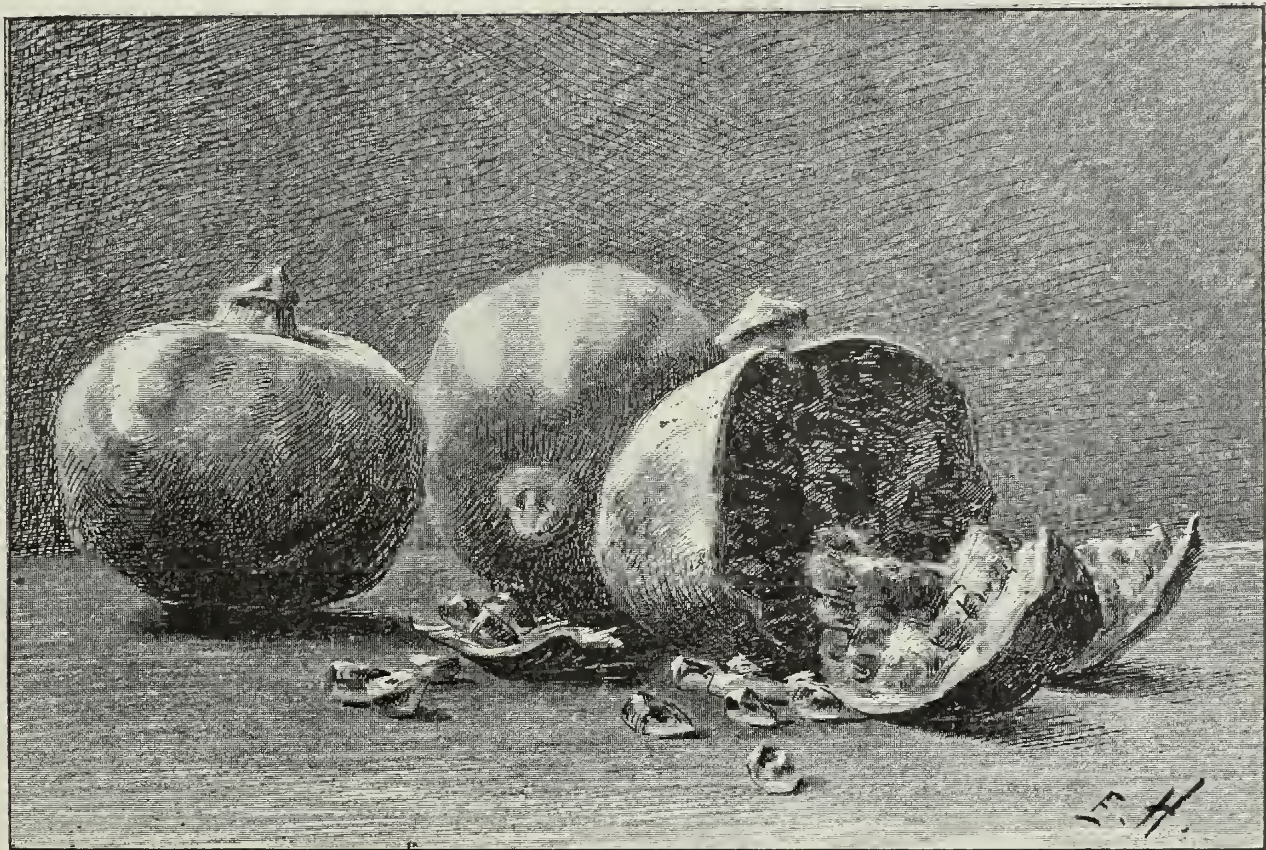
Le dessin d'une orange ouverte demande une grande justesse de forme, autrement il ne serait pas intéressant. Quand on a bien arrêté la forme par un trait au pinceau, on commence à peindre les parties jaunes de chaque tranche, en s'efforçant de bien en accuser le caractère de mollesse et de transparence; les parties blanches se peignent ensuite. On ne doit mettre des empâtements que pour accuser la rugosité de l'écorce ou accentuer la fermeté et l'épaisseur du blanc qui est à l'intérieur. Quand on fait une étude d'orange ouverte et qu'il n'entre pas d'autres éléments dans la composition, on rend l'aspect de l'étude plus agréable en faisant poser l'orange sur une table ou sur un marbre poli où se reflètent les tons. Les oranges enveloppées de papier de soie très transparent sont aussi de charmantes études à faire.

Les grenades. — Après avoir composé l'arrangement des grenades, il faut procéder comme pour toutes les études par un dessin très étudié où les parties d'ombres et de lumières soient nettement indiquées. Il faut se préoccuper de l'effet d'ensemble en observant la valeur de chaque chose, et l'étude, à quelque moment qu'on la regarde, doit toujours montrer l'effet qu'on veut obtenir. Si on ne fait que dessiner au fusain avec l'intention de peindre ensuite, il est aussi nécessaire que l'effet soit obtenu avec le fusain. Lorsqu'on dessine avec le pinceau et un ton unique sans se préoccuper encore de la couleur, il faut obtenir l'effet comme avec le fusain. Pour nous résumer, ne jamais dessiner avec un trait seulement, car on s'exposerait à de graves erreurs de proportions.

Règle générale, il faut toujours dessiner avec des valeurs; les proportions sont plus justes, parce qu'on se rend compte immédiatement si les masses d'ombres et de lumières peuvent se loger dans le volume qu'on a donné aux objets.

Pour peindre du coup en pochade, il faut prendre une toile ou un panneau préparé d'un ton un peu foncé. (Les apprêts en blanc ou en gris clair, voire même en jaune, dont sont préparées les toiles qu'on

trouve dans le commerce, ne peuvent servir efficacement, si on veut terminer du coup, c'est-à-dire faire une pochade.) Nous répéterons ce qui a été dit pour les cerises et les groseilles, c'est que, les tons rouges n'étant pas des couleurs couvrantes, ces couleurs laissent voir le dessous par transparence, et de rouge vif qu'on les voit sur la palette, elles deviennent, étant appliquées, rouge sombre ou violacé, ce qui enlève tout éclat et fausse le ton. Il est donc nécessaire de préparer par une ébauche en vermillon pur, la place où l'on peindra l'intérieur d'une grenade ouverte, ainsi que les grains rouges détachés qu'on ne manquera pas d'éparpiller sur la table. Le moyen le plus pratique pour



Les grenades.

peindre les grenades qui se conservent facilement quelques jours, c'est de composer son étude à l'aide de la nature que l'on fait poser. On imagine, en regardant la grenade entière, ce qu'elle sera étant ouverte, et on ébauche de mémoire sans préciser aucun contour; ces parties doivent être peintes avec peu de couleurs, en employant beaucoup de siccatif pour faire sécher le vermillon en un jour ou deux. Quand cette ébauche est suffisamment sèche, on ouvre la grenade et l'on peint les grains rouges en employant des glacis de laque à volonté et toutes les couleurs transparentes dont la palette est munie. On étudie chaque grain attentivement, en observant les ombres, les reflets, les ombres portées et le clair si brillant de chacun. Il est à remarquer que ces grains brillent plus ou moins selon leurs plans et que ces brillants ont une forme

arrêtée et distincte, particulière à chaque grain; enfin que la forme et la perspective varient aussi dans les grains détachés et font qu'il n'y en a pas deux semblables.

Il est urgent de bien observer ces recommandations pour ne pas s'exposer à une égalité de ton et de dessin, qui donne aux études un aspect si commun quand on ne sait pas l'éviter.

Les pommes. — Que de tableaux on peut faire avec ces fruits, depuis la simple pomme placée sur une table et reflétant ses tons rouges si brillants dans le poli du bois ou dans le métal des objets qui les contiennent, depuis les groupes de pommes, les paniers pleins,

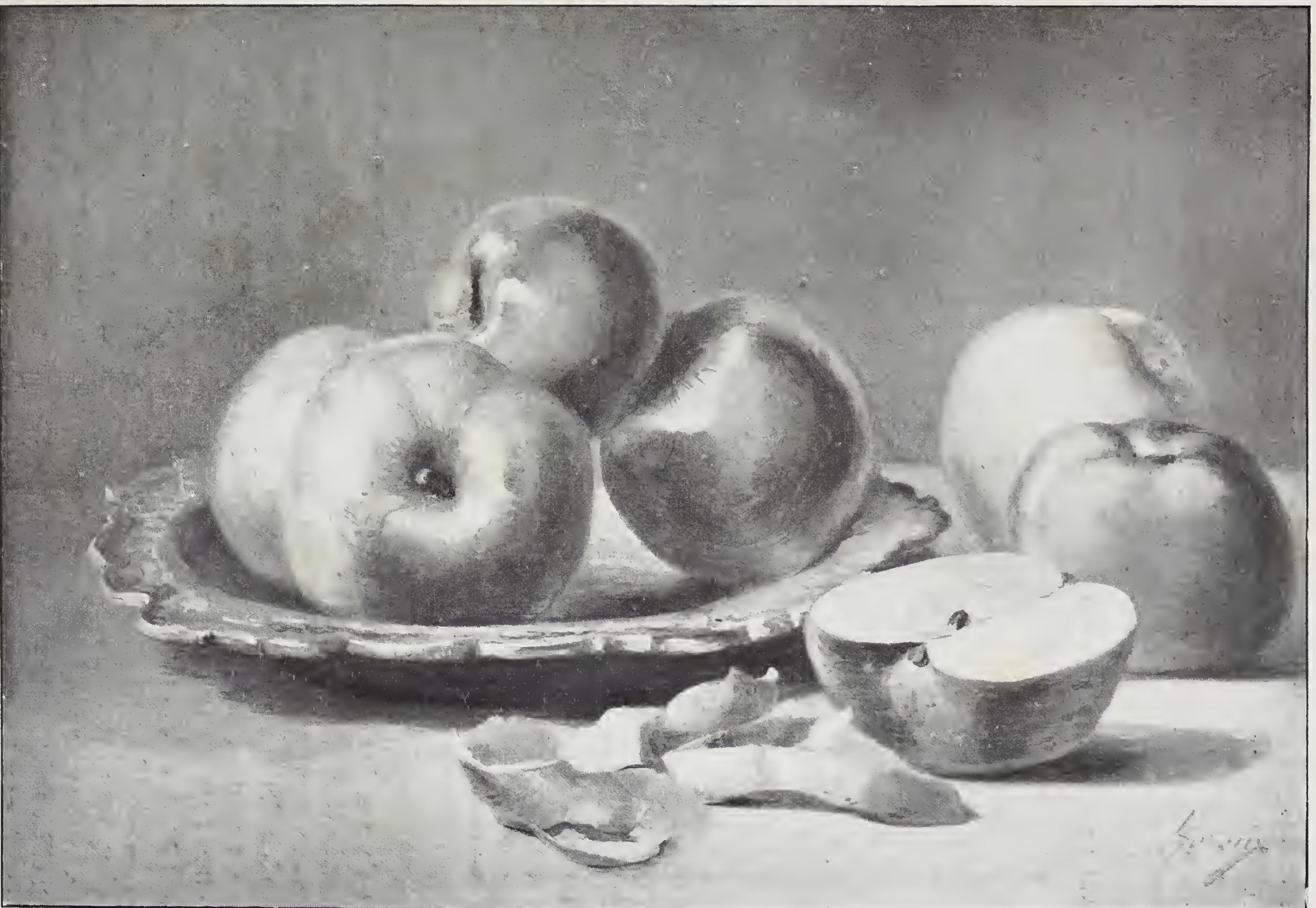


Branche de pommier.

les branches, jusqu'aux arbres entiers. Il y a mille sujets pour composer des tableaux avec ces beaux fruits. Prises séparément et à ne considérer la pomme que pour elle-même quand on veut la peindre, c'est un sujet d'étude fort divertissant et plus difficile qu'on ne pense. Nous conseillons de peindre souvent ce fruit, les pommes rouges principalement.

Tous les apprêts sont utilisables; le rouge de la pomme n'étant pas transparent, on peut le peindre sur tous les fonds, mais, ainsi que nous l'avons dit déjà, les apprêts d'un ton neutre un peu foncé, sont toujours préférables quand on veut peindre et terminer du premier coup. Comme ces fruits se conservent fort longtemps, il sera toujours préférable de prendre une toile préparée avec un ton clair ou blanc, et de procéder par un bon dessin et une ébauche. (Voir ce qui a été dit pour peindre les pêches.)

Le luisant doit être l'objet d'une attention toute spéciale, car c'est lui qui modèle et fait tourner; on devra donc l'observer sérieusement et s'attacher à le peindre de façon qu'il fasse bien corps avec le tout. Pour obtenir ce résultat, il faut que le luisant ou brillant soit préparé par de petites touches rayonnantes, dans le milieu desquelles on pose



POMMES DANS UN PLAT D'ÉTAIN

le plus grand clair, en évitant que le pinceau ne laisse une épaisseur qui arrêterait le bord de la touche et l'empêcherait de se fondre avec le reste. Rien n'est plus désagréable à voir qu'un luisant placé d'un seul coup et peint avec empâtement, cela ressemble à un objet placé sur la pomme mais n'en faisant pas partie. On peut cependant employer ce moyen quand on peint en décoration et que le panneau doit être vu à une grande distance.

LÉGUMES

Les légumes. — Dans la plupart des tableaux représentant des intérieurs de cuisine, les légumes ont toujours un rôle important, et les peintres anciens composaient des intérieurs où les légumes et les fruits tenaient la place principale, formant à eux seuls le sujet du tableau. S'ils croyaient devoir y mettre des figures ou des animaux, cela n'était que secondaire, c'était pour les légumes qu'ils faisaient le tableau. Il y a peu de peintres actuellement qui soient assez séduits par la couleur et le pittoresque des légumes pour en faire uniquement des sujets de tableaux, et on peut dire qu'il est fort rare de voir dans les expositions, des sujets de ce genre qui soient bien impressionnants. Cela tient à beaucoup de raisons qu'il n'y a pas lieu de développer ici; cependant, on peut imaginer qu'une des raisons principales de cette abstention, c'est que ce genre de tableau n'est pas à la mode et que les artistes trouveraient bien peu le placement de telles œuvres, d'autant plus que c'est un genre assez difficile à traiter dans de petites proportions si l'on veut chercher des compositions nouvelles et intéressantes.

Les véritables amateurs de peinture ne s'occupent pas du sujet d'un tableau; ce qu'ils recherchent avant tout, c'est la qualité. On peut donc leur faire acheter toutes les œuvres quand elles sont bonnes, et peindre tout ce qu'on voudra pour eux, mais les amateurs sont de plus en plus rares, ceux qui s'y connaissent bien entendu. Pour les autres, qui sont si nombreux, le sujet d'un tableau est la chose la plus importante, et vous ne verriez pas la plupart des gens qui se piquent d'avoir des connaissances en peinture et un bon goût certain, mettre dans un salon un tableau qui représenterait un intérieur de cuisine. Ce genre-là est voué, de parti pris, à orner la salle à manger, et étant donné les constructions actuelles, chacun sait que ces pièces ne peuvent recevoir que de très petites toiles. Malgré toutes ces raisons, les artistes trouvent encore e.

trouveront toujours du nouveau dans le choix des sujets. Il se fait des tableaux superbes avec fort peu de chose. Quelques pommes de terre et beaucoup de talent suffisent, c'est ce que nous a montré Achille Cesbron, il y a quelques années, avec une toile qui fit sensation au Salon

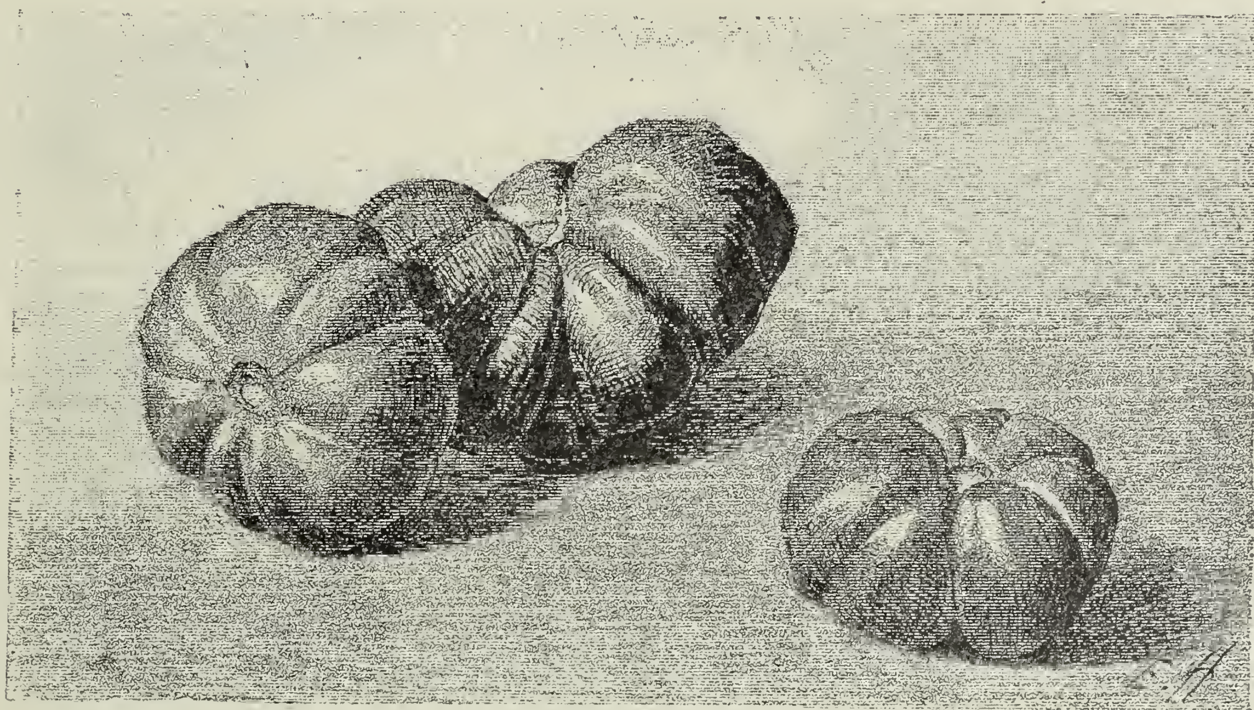


Le cardon.

des Champs-Élysées. C'était un tout petit tableau cependant, mais l'artiste « *l'avait fait petit pour le faire avec soin* », et quel sujet? un plat de pommes de terre cuites à l'eau et sortant de la marmite, voilà tout; la peinture en était ravissante, les pommes de terre dont la peau était cassée par la cuisson, laissaient voir une chair si farineuse qu'on croyait voir la réalité. La buée qu'elles dégageaient, les enveloppait et donnait à l'ensemble un aspect clair et simple du meilleur effet; on ne

peut mieux peindre, ni mettre plus d'art dans quoi que ce soit. Cesbron l'a prouvé une fois de plus : tout peut se peindre et fournir le prétexte d'une œuvre d'art, même le légume le plus humble, comme la pomme de terre.

Puisque nous sommes amené à parler de ce tubercule, nous ajouterons qu'il peut fournir un nombre infini de sujets de tableaux. Il y a d'abord la plante qui est elle-même très belle et dont la fleur d'un blanc rose produit un effet charmant. Dans un ensemble, sur les premiers plans d'un tableau de paysage, elles font des motifs de fleurs qui se prê-



Les tomates.

tent à une exécution aussi soignée qu'on le désire, et la perspective d'un champ de pommes de terre en fleur est tout ce qu'il y a de plus harmonieux. La parmentière, comme on la nomme aussi, est encore très intéressante à peindre quand elle est rôtie dans les cendres et peut fournir matière à d'habiles interprétations, où les ustensiles de cuisine les plus pittoresques peuvent être placés.

Il y a, on le voit, un très grand choix de motifs de tableaux à peindre avec cet humble sujet, si on veut se donner la peine d'y réfléchir, et chacun sait quelle vénération avait notre grand peintre François Millet pour ce tubercule, puisqu'il a dit : « Qui donc pourrait prétendre qu'une pomme de terre est inférieure à une orange. »

Les tomates. — Les pommes d'amour et les tomates sont aussi de très intéressantes études à peindre. Ces fruits, par eux-mêmes, sont très jolis de couleur et de formes particulières. Ils ont des côtes arrondies en forme de godrons qui sont luisantes et fermes ; la

lumière s'accroche au tissu poli de leur enveloppe et en fait un objet très amusant à étudier. Le ton rouge de ces fruits est aussi très particulier et fait une note fort agréable dans un ensemble de légumes et de salades.

Ce qui a été dit plus haut, en parlant des cerises et des pommes rouges, s'applique, comme moyens d'exécution, aux tomates, nous ne le répéterons pas. Cependant, il est peut-être bon d'ajouter qu'il faut terminer l'étude d'une tomate en peignant les petites feuilles vertes, sortes de stipules qui entourent la queue des tomates comme celles des fraises. Il est inutile d'ajouter que ce fruit doit être peint largement et sans épaisseur de couleur, puisque sa surface est lisse, polie et satinée, comme celle de la cerise.

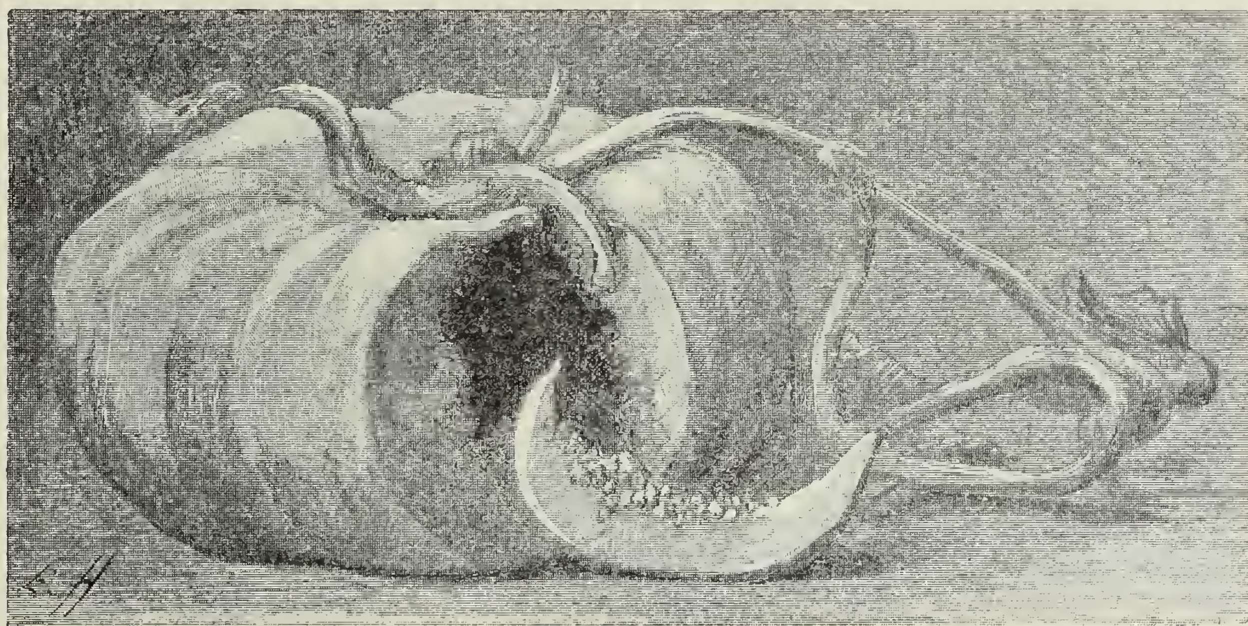
Le céleri et le cardon. — Bien que le céleri soit une plante, nous le rangeons ici parmi les légumes ainsi que le cardon, et nous le recommandons comme une étude des plus intéressantes à faire au point de vue de la forme et de la couleur. Céleri ou cardon, tous les deux, ont un air de famille, avec la différence que le cardon est beaucoup plus grand et doit être préféré dans les grandes compositions où ses rameaux permettent des arrangements pittoresques. Le cardon est surtout à employer quand dans une composition on a trop de vides ou trop d'objets de formes rondes. En écartant les branches et même en les cassant si cela est nécessaire, on a la facilité de trouver des arrangements très pittoresques.

Le céleri cuit est aussi très fin de ton; il est d'un gris jaune qui permet des recherches fort captivantes pour un œil délicat. La forme, à la fois molle et ferme, demande un dessin, une facture et une enveloppe qui sont les plus amusantes difficultés qu'un artiste puisse se proposer de surmonter.

Le potiron. — Placées dans un ensemble, la forme et la couleur d'une tranche de potiron peuvent faire le meilleur effet. On peut lui opposer toutes sortes de nuances comme fond, depuis le noir d'une cheminée jusqu'au blanc d'un torchon ou même le bleu pâle d'un tablier de cuisine, et l'on trouve encore des tons complémentaires pour l'harmoniser avec des aubergines et des navets violets. Ce genre de courges est aussi très agréable à peindre en entier, qu'il soit ouvert ou non; il fournit prétexte à des arrangements de Natures mortes qui peuvent se développer jusqu'aux plus grandes proportions. La couleur orangé jaune du potiron présente quantité de nuances, et les côtes extérieures parfois d'un jaune luisant sont très difficiles à exécuter; c'est la raison pour laquelle les artistes en peignent souvent. *Antoine Vollon* en a exposé qui sont exécutés d'une façon prodigieuse. Les potirons en plein air avec leurs

feuilles amples et veloutées, leurs tiges si capricieusement étendues et leurs fleurs colossales d'un jaune orange, sont aussi des premiers plans qu'un paysagiste trouvera à utiliser.

Les choux. — Dans l'arrangement d'une Nature morte ou parmi les légumes les plus divers, la silhouette et la belle couleur vert-bleu du chou en font un auxiliaire important dont il convient d'user. Le ton tout particulier de sa verdure le désigne aussi au peintre pour rompre la monotonie des autres verts qu'il relie et harmonise. On peut trouver quantité de motifs de tableaux avec les choux, depuis le chou tout seul placé sur une table de cuisine jusqu'au champ de choux tout entier. En effet, que faut-il de plus à un peintre habile lorsqu'il a devant lui un chou placé sur une table avec un torchon blanc si le tout est bien



Le potiron ouvert.

éclairé ; si l'on veut y ajouter la belle note que donnera un chaudron de cuivre jaune ou rouge, on aura les éléments suffisants d'un chef-d'œuvre.

Si cette étude tente le jeune artiste, nous lui ferons les recommandations suivantes pour lui éviter des mécomptes : Placez le chaudron de trois quarts, il sera d'un aspect plus agréable ; placez ensuite le torchon et le chou bien au centre ; disposez enfin des draperies qui portent ombre, de façon que ce soit le chou qui reçoive toute la lumière, puisque c'est lui qui va tenir le rôle principal. Procédez par un dessin très exact pour le chaudron, le torchon, la table, et enfin pour tous les accessoires que vous voudrez peindre dans cette composition, sauf pour le chou. Si on veut, en effet, peindre une telle étude de grandeur naturelle, cela obligera à se servir d'une toile de trente ou de quarante, et le dessin à

lui seul occupera plusieurs séances; l'ébauche demandera ensuite un temps au moins égal; de plus, il faudra attendre que l'ébauche soit suffisamment sèche pour qu'on puisse la terminer. Tout cela prendra quelques jours, et pendant ce temps le chou se fanera, les feuilles s'affais-



Natures mortes avec un chou.

seront et perdront leurs premières formes en même temps que les tons si beaux qui en avaient motivé l'étude. On emploierait donc mal son temps en préparant une chose qu'on ne pourrait continuer. C'est pour cela que dans l'ébauche le chou doit être indiqué vaguement sans formes, ni tons précis.

Quand on veut terminer, on se sert d'un autre chou bien fraîchement coupé, on le pose à la place du premier, on le dessine et on le peint du premier coup. Pour faciliter l'exécution, il faudra toujours préparer des gammes de tons verts en les composant avec l'idée de raccorder le plus possible ceux que la nature offrira; ces tons ainsi préparés sur la palette, faciliteront la recherche des colorations justes et aideront à la rapidité de l'exécution.

Les choux en plein air. — Nous ne dirons ici que quelques mots concernant les choux en plein air, considérés comme Natures mortes.



Les choux en plein air.

Le champ de choux, faisant comme tous les champs, partie intégrante du paysage, il sera facile de trouver dans la quatrième partie de cet ouvrage, tous les renseignements désirables.

Le ton particulier des feuilles de choux en plein air est réellement très attirant pour un chercheur qui ne voit avant tout, dans la nature de ces verts-bleus, qu'un prétexte à colorations fines, sans se soucier autrement du choix du motif, choix qui peut néanmoins faire un tableau intéressant si la peinture est d'un artiste.

Pour augmenter l'intérêt de cette étude, nous conseillons de prendre plusieurs choux et de disposer, s'il est nécessaire, des objets quelconques, planches ou paillassons, pour obtenir des ombres et varier ainsi l'effet et les tons. Le contraste des feuilles luisantes vues au soleil, par transparence ou dans l'ombre portée d'un objet, sera aussi très utile pour enlever la monotonie qui résulterait d'un ensemble de choux vus dans l'ombre.

Les procédés d'exécution restent les mêmes, nous ne les répéterons pas. Ce qu'il est important d'observer ici, ce sont les colorations, l'air qui enveloppe et noie les contours et les valeurs. On remarquera combien l'influence des tons du ciel agit sur la tonalité générale d'un premier plan. Combien la différence est grande entre un premier plan, comme celui qui nous occupe, quand il est vu sous un ciel bleu ou quand, malgré un soleil très vif, ce même plan est vu sous un ciel gris lumineux. Il faut se pénétrer de la vérité de cette théorie enseignée par le célèbre paysagiste Jules Dupré : « Les tons du ciel doivent se refléter sur les premiers plans. » C'est par ces rappels de tons sur les premiers plans qu'on harmonise, qu'on relie l'ensemble, c'est ce qui justifie aussi cette autre théorie qu'on doit toujours avoir présente à la mémoire : « Il y a de tout dans tout. »

C'est à dessein que nous terminons avec l'étude des choux ; elle nous sert à préparer les commençants à la lecture des conseils que nous allons donner à la quatrième partie sur le paysage, et nous ajouterons que l'étude des Natures mortes, des fleurs, des fruits, des légumes, sont indispensables à tous les peintres, quel que soit le genre auquel ils désirent se livrer exclusivement. Ces études faites à l'atelier, ou par les jours de mauvais temps où on ne peut sortir, sont expressément recommandées en plein air, c'est par elles qu'on se prépare à tous les genres. Les Natures mortes en plein air sont, pour le paysagiste, ce que sont les gammes pour un musicien.

GIBIER

Le gibier. — Bien que notre intention ne soit pas de donner à ce genre une étendue très grande, nous ne pouvions terminer cette partie sans donner quelques conseils sur la manière de peindre le gibier, puisque ce genre d'étude sert d'école au peintre animalier pour ses premiers principes et que nous y consacrerons une partie tout entière, ayant pour titre « Les Animaux ». Le gros gibier, tels que le cerf, le daim, le sanglier, le chevreuil, le chamois, etc., considéré comme une Nature morte n'implique pas absolument des connaissances très étendues en anatomie de la part du peintre qui s'y consacre. La nature lui montrant dans le gibier inanimé tout ce qu'il a besoin de copier, il suffira qu'il dessine correctement pour que l'animal soit passablement

construit. Toutefois ces connaissances sont utiles et elles deviennent indispensables si on veut peindre les animaux vivants.

Les peintres de Natures mortes sont le plus souvent ceux qui s'intéressent à la représentation du gibier dans leurs tableaux, parce qu'ils y trouvent le prétexte à des compositions variées. C'est ainsi que le grand peintre Chardin nous montre, au musée du Louvre, un lapin mort suspendu à un clou, avec une poire à poudre et une gibecière. Ce tableau, agencé supérieurement, comme tout ce que composait le célèbre peintre, serait un enseignement précieux à consulter pour les jeunes artistes; ils y apprendraient surtout à voir simplement ce qui est la suprême difficulté à vaincre.

Les peintres anciens se sont plu à peindre des toiles très importantes, représentant des intérieurs de cuisine après un retour de chasse. Quelques-uns de ces tableaux, composés avec des quantités de gibier, semblent surtout n'avoir été peints que pour le plaisir d'exécuter le poil ou la plume, sans se soucier de la composition, une pièce était ajoutée à côté d'une autre, jusqu'à ce que la toile n'en puisse plus contenir; c'est ce que fit le peintre flamand, François Sneyders, dans son tableau connu sous le titre de : « *Le marchand de gibier.* »

Parmi les modernes de l'École française, on peut considérer Courbet comme un maître de premier ordre dans tous les genres de peinture; dans celui du gibier et des animaux en général on peut dire qu'il a excellé. Les peintres de notre génération se souviendront toujours des superbes toiles que Courbet exposa vers 1867, et principalement de celle qu'il a intitulée : « *Chevrette forcée à la neige* », où l'on voit le pauvre animal, tombé, mort de fatigue, tandis que dans le fond, des chiens de chasse apparaissent à la poursuite de leur victime.

Dans un autre tableau, non moins célèbre, que le peintre Franc-Comtois a désigné sous ce titre : « *La curée* », on voit sur le premier plan d'un paysage qui représente une forêt, un chevreuil de grandeur naturelle pendu à un arbre, et, plus loin, les gardes-chasse qui sonnent la curée. Tout, dans cette toile, se trouve peint supérieurement, mais le chevreuil est, à lui seul, un chef-d'œuvre.

Il est certain, comme nous le disions au commencement de ce chapitre, que les peintres de gibier sont le plus souvent ceux qui peignent les Natures mortes, mais combien les peintres animaliers leur sont supérieurs quand ils se livrent à ce genre d'étude qui n'est, en réalité, qu'une variété de leur spécialité.

Les débutants qui ne comprennent pas encore l'art qu'on peut mettre dans la reproduction des choses les plus simples, ne voyant la nature que par son petit côté, s'imaginent que le comble de la perfection serait de peindre tous les poils d'un animal, chevreuil, lièvre ou lapin, et se désespèrent de ne pouvoir y réussir. Il y en a même qui demandent à des

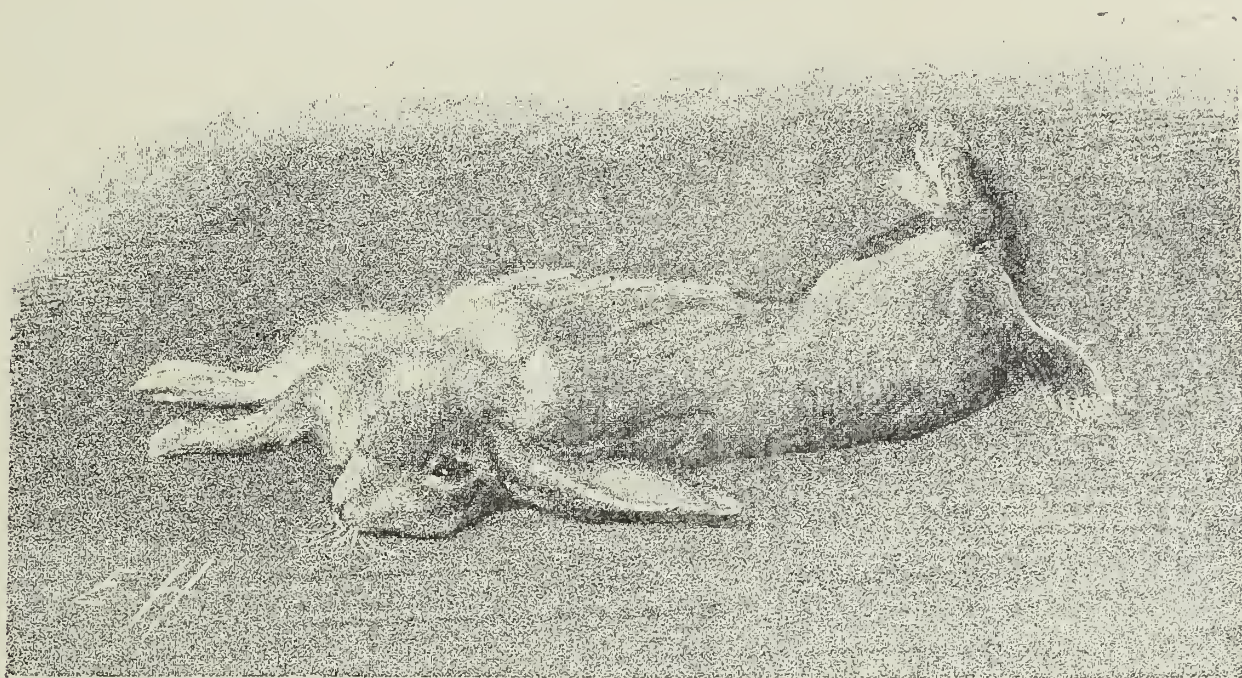
moyens plus ou moins ingénieux de leur venir en aide ou qui s'efforcent d'imiter naïvement la toison d'un animal, en peignant des quantités de poils un par un, comme l'ont fait certains primitifs, tels que Quentin Matsys, né en 1460, mort en 1531, qui peignit dans le panneau du milieu d'un triptyque célèbre : « *L'ensevelissement du Christ* », un Christ de grandeur naturelle, sur les jambes duquel il imita des poils un à un. Ce triptyque fait partie du musée d'Anvers, où il compte, avec raison, parmi les meilleures œuvres et les plus curieuses des maîtres primitifs.

Moyen d'exécution pour peindre le gibier. — Ce qu'il est indispensable d'obtenir, avant tout, c'est la justesse des valeurs quand on peint le gibier. Cette observation qu'on peut d'ailleurs faire à tous les genres de la peinture, est ici d'une importance plus grande encore, s'il est permis de s'exprimer ainsi, c'est-à-dire que le peintre doit surtout s'appliquer à rechercher les valeurs jusque dans les subdivisions des masses et des plans formés par le poil de la bête qu'il veut peindre. Il ne doit se permettre que très peu de détails, et encore ces détails dans leur valeur doivent-ils être tellement subordonnés à l'ensemble de la masse qu'ils occupent, que le peintre, soucieux des règles immuables de son art, se verra presque toujours obligé de les simplifier et souvent de les supprimer pour le bien de l'ensemble.

Comme moyen d'exécution, nous conseillons l'emploi de la brosse plate, un peu longue de soie et peu fournie. Elle donne une touche simple et molle qui convient parfaitement pour l'imitation du poil peint par masse. On peut aussi, pour varier la facture dans les parties les plus importantes, se servir d'une autre brosse plate un peu longue et surtout très dure, comme le serait celle qui aurait été lavée anciennement avec de l'essence de térébenthine et qui aurait durci. Il suffit quelquefois de rayer la pâte déjà posée en se servant d'une brosse dure pour redonner à la facture un brio que l'emploi unique d'une brosse molle rendrait égale et monotone.

Pour peindre un lapin de garenne comme celui que montre notre dessin, on devra, après en avoir dessiné la forme le plus exactement possible, commencer à peindre les parties les plus foncées, telles que le dos et modeler d'abord le train de derrière de la bête, les pattes et la queue. Puis l'étude sera continuée par le poitrail et les pattes de devant. L'exécution des pattes se fera ainsi : Après avoir peint très légèrement les tons de la table (en demi-pâte) et placé l'ombre portée vigoureuse qui se trouve sous les pattes, on continuera par la demi-teinte grise et les parties jaune clair ou fauves. Les parties claires et blanches posées en dernier lieu achèveront de modeler le tout. Pour terminer l'étude, on peindra la tête, et c'est dans cette partie seulement

que l'on pourra chercher quelques détails dans l'œil et le nez, principalement, avec la liberté de rayer la pâte dans certaines parties au moyen de la brosse dure, comme il est dit plus haut. On peut encore, après avoir peint la table, ajouter quelques grands poils pour imiter ceux du nez de l'animal, en se servant d'un pinceau à filet. Ces détails ne doivent être mis que pour un morceau de tout premier plan comme celui qui nous occupe, et encore doivent-ils être très sobres et très étudiés comme tons et comme valeurs. Il est à remarquer que chaque poil a un ton particulier et une valeur différente quoiqu'ils paraissent, au premier aspect, être tous d'un blanc uniforme. En cela comme en toutes choses,



Le lapin de garenne.

la variété des tons et de l'exécution donnent de l'agrément à la peinture; elles empêchent la monotonie et concourent à la distinction d'un ensemble.

Lorsqu'on saura peindre le petit gibier, lapins, lièvres, renards, etc., il ne sera plus difficile de peindre un chevreuil ou un sanglier mort, et tout ce que nous pourrions ajouter ne serait que des redites, puisque la manière de peindre reste toujours la même. La manière de disposer le gibier pour composer un tableau, est exactement conforme à ce qui a été dit à la partie qui traite des Natures mortes. Le bon goût doit être le principal guide. On pourra néanmoins trouver des conseils utiles en consultant dans les musées, dans les galeries et les collections, les tableaux des maîtres; à défaut de ces moyens, des photographies ou des reproductions de bonnes toiles, pourront être consultées pour le choix d'une composition. Nous ferons une recommandation aux personnes ayant peu l'habitude de peindre : Ne faites poser qu'une seule

pièce de gibier pour les premières études. Quand l'habitude sera acquise, vous en augmenterez le nombre qui ne devra pas dépasser trois, ou cinq au plus, cela est très suffisant. Pour aborder l'étude d'un chevreuil de grandeur naturelle, il faut être en possession d'un métier qui ne s'acquiert qu'après un temps relativement long, quelle que soit la facilité dont on soit doué.

Les oiseaux. — La plume ne se peint pas comme le poil et demande dans bien des cas, une souplesse de main et une habileté d'exécution particulières. L'aile d'un oiseau quelconque, celle du plus humble moineau comme celle du plus brillant coq de bruyère, au plumage d'or et de pourpre, possèdent une finesse de dessin, une coloration et un tissu particuliers qui ne se peuvent comparer et qu'il faut s'appliquer à bien rendre pour le charme de ce genre de tableaux.

Moyen de peindre la plume. — Le pinceau de martre est préférable à la brosse. On se servira donc avec succès des pinceaux plats qui ont l'avantage de faciliter le dessin et *la touche dans le sens*, ce qui a une si grande importance lorsqu'on peint de la plume.

La planche en couleur ci-jointe montre une composition symbolisant un retour de chasse et peut servir aux débutants pour comprendre ce que nous aurions omis involontairement.

Nous allons donc supposer que l'élève s'est procuré les mêmes oiseaux, qu'il les a disposés d'une façon semblable et qu'il se prépare à les peindre; voici ce que nous lui conseillons de faire : La toile qu'il est nécessaire de prendre pour peindre ces oiseaux de grandeur naturelle, devra être une toile dite toile de *douze paysages*, et elle sera choisie de préférence à toute autre toile apprêtée blanche. Le jaune clair ou le gris clair sont aussi très appropriés. Quand on se sera bien assuré des proportions par un dessin au fusain, on redessinera en observant les valeurs. Ce dessin sera fait avec des brosses ou des pinceaux en se servant d'encre de Chine; ce procédé est indispensable parce qu'il offre l'avantage de permettre des valeurs très foncées où elles sont nécessaires et de pouvoir peindre ensuite du premier coup les tons les plus noirs, sans craindre la transparence. Comme il a été prescrit pour toutes les études, on devra commencer par peindre le fond, en s'occupant tout d'abord des ombres portées par le geai sur le fond. Lorsqu'on se sera bien assuré de la valeur générale du fond qui représente une planche en bois de sapin, on peindra tout d'abord les tons clairs de ce fond, en les fondant pour qu'ils passent imperceptiblement du plus clair au plus foncé, puisque le côté gauche est sensiblement plus clair que le côté droit. Enfin, quand le fond semblera être bien juste de valeur, on y ajoutera quelques détails pour imiter les veines du bois. Les veines ou



les dessins du bois s'obtiennent de la manière suivante : On prépare, sur la palette, un ton composé de terre de Sienne brûlée, d'ocre jaune et de blanc, puis à l'aide d'une brosse plate, un peu longue de soies (dite brosse à filer), que l'on trempe dans l'essence de térébenthine pure, on fait un mélange avec le ton préparé pour qu'il soit très liquide et l'on dessine avec, les veines du bois. Les formes de ces veines s'obtiennent facilement en se servant de la brosse comme d'une plume large quand on écrit en ronde et qu'on fait des pleins et des déliés. On remarquera que chaque partie de la veine obtenue d'un seul coup de brosse forme, comme l'indique le dessin, une sorte de voûte, avec un plein en haut et deux déliés. Pour obtenir le fondu du plein à l'intérieur de la veine, il ne s'agit que de frotter légèrement à l'aide d'une autre brosse plate ou d'un pinceau plat, propre et bien sec. Les veines du bois de sapin doivent être exécutées pendant que le fond est fraîchement peint. Si on le laissait sécher, les veines du bois n'obtiendraient plus le fondu nécessaire.


Les veines du bois de sapin.

Voilà le procédé pour imiter le bois, mais comme ici ce bois ne doit jouer qu'un rôle secondaire, il faudra bien s'assurer que les détails des veines ne soient pas trop apparents pour qu'ils ne viennent pas nuire à l'effet qui doit être concentré sur les oiseaux uniquement. L'élève qui n'aurait pas déjà une science suffisante de la composition se demandera sans doute s'il ne les réussit pas du premier coup, pourquoi il se donnerait tant de mal à imiter les veines du bois qu'on voit si peu, quand on regarde l'ensemble du tableau, puisque, selon lui, la composition n'y perdrait rien. Ce serait une grave erreur, car ce détail qui semble inutile aux ignorants des règles de la composition, est cependant ici, indispensable pour occuper le vide du fond qui serait semblable de chaque côté, malgré le verre de vin qui relève la ligne et bouche une partie du vide.

Manière de peindre le geai. — L'étude sera continuée en exécutant le geai, et c'est par les parties dans l'ombre que l'on commencera. Les plumes de l'aile qui touche le fond, seront exécutées tout d'abord ; elles devront être peintes à l'aide de brosses plates très douces ou de pinceaux de martre plats, un peu larges, et en s'efforçant de peindre bien

dans le sens de la plume. Le ventre de l'oiseau et les parties dans l'ombre se peindront ensuite au moyen des pinceaux de martre ou des brosses douces à volonté, mais en n'employant qu'une demi-pâte. On reprendra l'étude par le haut pour la continuer, et on exécutera la patte suspendue, en plaçant d'abord l'ombre, la demi-teinte et le clair, le clou, la ficelle et l'ombre portée de la patte sur le fond, termineront cette partie. Les plumes blanches du bas-ventre seront peintes ensuite et la queue s'exécutera en plaçant d'abord les tons les plus noirs, puis en ajoutant les plumes grises dans l'ombre. On terminera cette partie, en peignant la seconde patte comme la première.

L'aile qui est la partie importante de l'oiseau, en raison des noirs intenses et des beaux tons bleus qui la colorent, devra être peinte avec vigueur, avec plus de pâte, pour lui donner du relief, la faire avancer et sortir du fond. Pour aider à trouver plus vite les tons bleus en peignant, on devra préparer quelques tons bleus sur la palette. Ces bleus seront obtenus comme on voudra, et en y ajoutant tout ce qui semblera utile pour faire le ton juste, soit du bleu de Prusse, soit de l'outre-mer avec du vert émeraude et du blanc. La liberté la plus entière est laissée au peintre, pourvu qu'il observe les valeurs justes des bleus dans l'ombre, dans la demi-teinte et dans la lumière. C'est par la tête du geai que cet oiseau sera terminé; les tons gris des ombres seront placés tout d'abord. On continuera en posant les tons roux les plus foncés et on les modèlera en y ajoutant les mêmes tons, plus clairs de ces plumes. L'ombre portée qui se trouve sous la tête et le détail des plumes de l'aile de la perdrix s'exécuteront ensuite, et ce n'est qu'après, que la tête du geai sera continuée par le bec et les plumes noires qui l'accompagnent. Les plumes blanches ou rousses très claires seront mises pour terminer. Toutes les plumes de la tête et du cou seront peintes en observant attentivement les masses d'ombre et de lumière, en ne se préoccupant que de l'ensemble et de l'effet général, sans s'attacher à peindre chaque plume. Quand l'effet sera obtenu, on pourra alors par quelques coups de pinceaux un peu plus empâtés, ajouter des accents plus clairs, là où on les voit dans la nature. Ces accents qui donnent un grand charme à l'exécution quand ils sont mis discrètement, deviendraient très désagréables si on en faisait abus. C'est ce qu'il convient d'éviter. C'est par les ailes qui touchent le fond que l'étude sera continuée le lendemain. Nous disons cela, car il est à supposer que l'étude du fond et du geai auront occupé toute la journée de l'élève ; quoi qu'il en soit, c'est toujours de la manière que nous prescrivons qu'il faudra procéder.

Nous avons dit au commencement de ces explications que les ombres portées par les objets sur le fond, devaient se peindre en même temps que le fond; si on a suivi ce conseil, les ombres portées des ailes ayant

été peintes, nous ne nous en occuperons plus. Cependant si ces ombres ont été peintes la veille et qu'elles soient absolument sèches, il sera nécessaire de les repeindre légèrement, mais seulement à la place qui touche les plumes pour que les touches nouvelles se lient bien avec l'ombre. Si on ne suivait pas ces prescriptions, il en résulterait un travail *maigre* et d'un aspect sec du plus vilain effet, d'autant plus que la souplesse est de rigueur dans le rendu du tissu de la plume. La touche, pour peindre les plumes des ailes, devra être *plate* et traînée dans le sens comme l'indiquent les traits du dessin ci-contre.



Aile d'oiseau.

On peut, en se rendant bien compte de la valeur et du ton général, peindre tout l'ensemble d'un seul ton. Ensuite on dessine les ombres et les traits qui séparent chaque grande plume avec le pinceau à filets; puis, à l'aide d'un pinceau plat, on ajoute quelques tons plus clairs pour modeler chaque plume, en ayant bien soin de peindre dans le sens des barbes.

Le petit oiseau du fond sera peint ensuite en commençant par les tons les plus foncés; on le terminera en ajoutant les petits points blancs qui émaillent son plumage.

La perdrix devra se commencer par les tons fauves du ventre, en procédant par des *tons à plats,* c'est-à-dire sans modeler les deux valeurs claires et foncées. On dessinera avec le pinceau et on modèlera les parties les plus foncées qui seront terminées par les accents les plus clairs. Toute la partie du ventre, près de l'aile, doit se peindre d'un ton foncé, gris bleu, on modèle ensuite en posant les tons gris clair qui doivent se fondre aux endroits où ils touchent les plumes fauves. Pour obtenir un bon résultat, on pose le pinceau vers le centre du ton gris et on allonge la touche dans le sens de la plume, en dirigeant le pinceau vers le ton fauve qu'il devra recouvrir légèrement au bord. On doit terminer le ventre de l'oiseau par les tons foncés, bruns et noirs, dont il est bariolé; ces détails doivent être très fondus et peints sans épaisseur

La tête se peindra comme il a été dit plus haut pour celle du geai, en commençant d'abord par peindre la table et l'ombre portée de la tête et du cou. Le cou sera continué en plaçant les tons fauves les plus foncés et en les modelant par un ton plus clair mêlé de gris, pour qu'il se fonde et *passe* doucement au gris pur qui a été peint précédemment. Les petits points noirs seront ajoutés ensuite, puis les petites plumes claires d'un blanc jaune termineront l'oiseau.

L'aile de la perdrix doit être peinte avec plus de soin que tout le reste, en raison de l'importance de l'effet qui s'y attache, puisque c'est là que se trouve placée la note la plus claire du bas du groupe et qu'elle est accompagnée du plus grand noir de l'ensemble. Voici comment on procédera : Le bord de la table ayant été peint, on placera les noirs de l'ombre portée, en étudiant bien leur ton qui est chaud, par rapport au plumage noir des oiseaux. Ces ombres ne devront pas être peintes avec tout ce que la palette permet de plus foncé, car il ne faut pas oublier, que dans l'ombre, il y a sous l'aile, *un repiqué* plus foncé encore, qui aide au relief, et qu'il est indispensable de ménager. Les plumes de l'aile vues dans l'ombre seront peintes en observant leur valeur et leur transparence, mais il est nécessaire d'exécuter avant, la partie intérieure de l'aile qui est excessivement claire et pour laquelle on a toute liberté d'empâtement, surtout sur la partie qui se trouve en avant. On peint alors les plumes dans l'ombre dont l'opposition par le ton et le dessin doivent faire obtenir un relief puissant.

Avant de peindre la grive dont la tête pendante meuble le devant du premier plan, on devra terminer la table en observant exactement les trois valeurs générales, l'ombre de la partie fuyante, la demi-teinte du devant et le clair du dessus. Les détails jaunes du bois apparents sous la peinture grise seront mis ensuite avec sobriété et cette partie sera terminée par le gris clair du luisant placé sur le bord, où frappe la lumière.

L'ombre portée de la tête de la grive, ainsi que celle de l'aile et de la queue ayant été peintes, on procédera par l'exécution des parties foncées de la tête, de l'œil et de la queue, puis on peindra les pattes qui sont, pour les parties dans l'ombre, de la même valeur que l'ombre de l'aile et on les terminera par le ton gris clair qui les modèle, ainsi que les queues des deux petits oiseaux.

La demi-teinte du ton fauve sera ensuite placée et fondue avec les tons gris, dans l'ombre du ventre de la grive et sera terminée par les petits points noirs du plumage. Lorsque le bec aura été peint, on terminera cette étude par les tons les plus clairs du cou et du ventre qui sont jaune fauve et blanc, sans oublier les fines lumières qui dessinent et détachent les plumes de l'aile dans l'ombre. La patte rouge de la perdrix terminera le groupe des oiseaux.

Le verre plein de vin qu'il nous reste à décrire, est placé, comme nous l'avons dit déjà, pour occuper un vide de la composition ; il est donc nécessaire à l'ordonnance des lignes et ne saurait être enlevé, sans tout désagréger. Le ton rouge du vin est aussi indispensable ; il fait une note noire qui relie les noirs du bas avec ceux du haut. Enfin, le ton rouge clair transparent placé au bas du verre, fait un rappel de rouge très utile pour accompagner celui des pattes de la perdrix.

Manière de peindre le verre plein de vin. — Après avoir peint l'ombre portée sur le fond avec le ton rouge que lui donne la transparence du vin, on peindra toute la partie foncée du vin en la faisant d'un seul ton ; puis on y ajoutera le ton gris reflété par la perdrix, ainsi que la ligne verticale causée par un autre reflet. On peindra ensuite le ton rouge clair de la transparence avec le petit trait clair qui le borde et on terminera le corps du verre en exécutant la partie restée vide. Pour y réussir voici ce qu'il conviendra de faire :

Peindre avec peu de couleur et dans le sens vertical pour obtenir, vaguement, les veines du bois, en observant la dégradation de la valeur qui est plus claire vers le milieu du verre. Quand ce sera jugé suffisant, on continuera le reflet vertical déjà placé, en le montant jusqu'au haut du verre et on *lissera* légèrement le tout, dans le sens rond de la forme et de la perspective du verre. Cette dernière description qui peut paraître compliquée à la lecture s'obtient, quand on a de la pratique, d'un seul coup, mais il est nécessaire à cet effet, d'employer une large brosse, ou pour mieux dire, un large pinceau de martre plat, bien souple et plein d'essence de térébenthine (voir la description qui est faite à ce sujet dans la IIe partie, « *les Natures mortes* »). On termine le corps du verre en peignant le cercle du haut dont la perspective ne montre que deux lignes à peu près horizontales, foncées, sur lesquelles se placent deux lumières très vives, quoique grises. Il faudra que ces lumières soient très distinctes l'une de l'autre pour que la perspective se produise. On observera que le clair le plus vif est celui qui est placé à gauche sur le premier plan du cercle, que le second placé à droite est moins brillant, et enfin, que le troisième clair, placé aussi à droite sous le premier, limitant le niveau du liquide, est le moins vif des trois et que le ton en est plus violet.

Le verre sera terminé en y ajoutant le pied, qu'on devra peindre en travers, c'est-à-dire dans le sens horizontal pour la partie claire du milieu. Les ombres de gauche et la petite ligne foncée qui dessine le pied, du côté droit, se peindront verticalement avec des pinceaux de martre et peu de couleur. Les accents clairs et foncés de la bague qui attache le corps du verre à son pied, se placeront ensuite et termineront tout à fait cette étude.

Il nous a semblé inutile de donner d'autres explications au sujet des moyens à employer pour peindre la plume. Tous les oiseaux petits ou grands se peignent en employant les mêmes moyens, c'est pourquoi nous sommes convaincus que les difficultés qui se rencontreront pour d'autres études, pourront être surmontées à l'aide des conseils que nous avons donnés et surtout avec l'intelligente initiative de l'élève qui saura trouver lui-même des procédés d'exécution qui lui seront propres. Nous allons nous répéter encore volontairement, en disant, que la maladresse même, peut devenir un moyen personnel très utile si on sait s'en servir. Il ne faut donc pas se désespérer et surtout ne jamais détruire les études, même lorsqu'elles paraissent très mauvaises. Celles qui semblent mauvaises aux jeunes artistes, sont quelquefois bien supérieures à d'autres études qui leur paraissent bonnes. Plus tard, ayant acquis plus d'expérience, ils retrouveront avec plaisir ces études dédaignées ; souvent même ils seront heureux d'y retrouver des qualités insoupçonnées et une naïveté perdue qu'ils auront le plus grand désir de retrouver. Enfin, dans les tâtonnements sincères de leurs premiers essais, ils verront souvent la trace d'une voie à suivre, du filon à exploiter et la révélation de leur véritable vocation, ou pour nous servir d'un terme employé à l'atelier, ils y trouveront leur corde, et, ayant acquis l'expérience avec le travail, ils sauront la faire vibrer.

TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE

Le dahlia, fac-similé en noir, d'un dessin rehaussé d'aquarelle. 7
Le dahlia simple (*planche en couleurs.*) 9
Étude d'un bouquet. 23
Les pivoines, étude de fleurs en plein air (*planche en couleurs.*) 27
Chrysanthèmes dans un vase, étude d'ensemble (*planche en couleurs.*) . 31
Les prunes noires (*planche en couleurs.*) 41
Le cantaloup (*planche en couleurs.*) 47
Étude de pêches. 49
Étude de raisins blancs, Ier état et IIe état (terminaison) (*planche en couleurs.*) 55
Motif de tableau avec cerises et natures mortes. 59
Pommes dans un plat d'étain. 65
Retour de chasse, étude de gibiers à plumes (*planche en couleurs*). . . 77

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Cantaloup (le)	45
Céleri et les cardons (le)	68
Cerises (les)	57
Choux (les)	69
Choux en plein air (les)	71
Conseils pour peindre un tableau de fleurs	18
Conseils sur la manière de procéder pour peindre les fleurs	5
Ensemble de chrysanthèmes dans un vase	27
Etude d'un bouquet	22
Exécution des détails et l'enveloppe	17
Fraises (les)	56
Fruits (les)	34
Gibier (le)	72
Glaïeul rouge (le)	12
Grenades (les)	62
Groseilles à grappes (les)	59
Légumes (les)	65
Manière de disposer les fleurs pour faire une étude	15
Manière de peindre un dahlia	8
— le geai	77
— les pêches	49
— les pivoines en plein air	24
Manière de peindre la plume	76
— les prunes noires	38
— le verre de vin	81
Melon (le)	45
Moyen d'exécuter le gibier	74
Oiseaux (les)	76
Oranges (les)	60
Peinture des fruits au point de vue décoratif (de la)	55
Pêches (les)	48
Pommes (les)	64
Potiron (le)	68
Procédé pour peindre les raisins blancs	53
Prunes noires et pruneaux	37
Prunes reine-claude (les)	41
Quelques mots sur l'enveloppe	16
Quelques mots sur les fleurs en plein air	24
Raisin noir (le)	50
Raisins blancs (les)	53
Sabot de Vénus (le)	9
Tableau de prunes (le)	42
Tomates (les)	67

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

COURS COMPLET

DE PEINTURE A L'HUILE

PAYSAGES

Coup d'œil rétrospectif sur l'art du paysage et les paysagistes. — La représentation des aspects de la nature a tenu, de tous temps, une place importante dans la composition des tableaux. Cependant, le paysage ne fut, pendant longtemps, considéré par les peintres que comme un accessoire aux sujets qu'ils traitaient et, le plus souvent, comme un fond harmonieux à leurs tableaux.

Le dix-septième siècle eut la gloire de voir paraître les premiers paysagistes et c'est avec un légitime orgueil que nous avons constaté combien la France, dès cette époque, fut supérieure aux autres nations dans l'art du paysage ; supériorité incontestée qu'elle a d'ailleurs su développer et garder jusqu'à nos jours ; ceci dit sans chauvinisme et tout en reconnaissant le mérite actuel des autres nations, dont nous parlerons plus loin avec l'impartialité qui convient.

L'art du paysage fut comme une révélation ; il enthousiasma presque toutes les écoles de toutes les nations à la même époque.

Parmi les peintres les plus glorieux, il faut placer d'abord le Français Nicolas Poussin (1594 à 1665) et Claude Gelée, dit : « le Lorrain » (1600 à 1682). Les Hollandais comptèrent aussi de grands paysagistes à cette époque, mais la supériorité des Poussin et des Lorrain n'est pas discutable, malgré le talent de Maîtres comme Jacques Ruïsdael, ou Ruysdael, Albert Cuyp, Nicolas Berghem, Minderhout Hobbema, Van der Neer, Frédéric Moucheron, Albert Van Everdingen, et quantité d'autres qu'il faut renoncer à citer.

L'école espagnole ne fut pas en retard, car elle eut à la même époque des paysagistes célèbres, tels que Francisco Collantes, Juan Bautista del Mazo, etc... L'école flamande eut aussi la gloire de compter parmi ses grands artistes, des paysagistes de premier ordre, dès l'an 1600, car Breughel de Velours naquit en 1575 et vécut jusqu'à 1642, prenant une glorieuse part au grand mouvement artistique naissant. A côté de lui,

s'illustrèrent : David Teniers (dit le Vieux), Jean Wildens, Jacques Fouquières, Abraham Genoels et le grand peintre Rubens, qui fit de très beaux paysages quoiqu'il fût surtout peintre d'histoire.

L'école allemande était représentée aussi dès 1600 par de grands artistes paysagistes, tels que Adam Elzheimer, Jean-Henri Roos, et Théodore Roos.

Ce n'est que dans la seconde moitié du dix-huitième siècle que naquit l'école anglaise ; mais si elle vint en retard sur les autres nations, elle répara vite le temps perdu en produisant de grands artistes de tout premier ordre, tels que Richard Wilson, Thomas Gainsborough, J. M. W. Turner, John Constable, Augustin Wall Callcott, William Collins, et enfin Bonington qui vécut de 1801 à 1828.

La France et l'Angleterre, au dix-huitième siècle, semblent déjà avoir définitivement surpassé les autres nations par le talent et le nombre de leurs peintres paysagistes. En effet, pendant que les Flamands et les Hollandais s'attardent à continuer les procédés de leurs premiers maîtres et font ce qu'en terme d'atelier on nomme du paysage en chambre, les Français et les Anglais comprennent que la représentation exacte de la nature, peut être plus impressionnante que la nature idéalisée ou prise seulement comme accessoire, ainsi que l'avaient conçu leurs devanciers en créant le paysage historique.

On pourrait nous objecter Rembrandt (1606-1669) Ruysdael, Hobbema et Van der Neer, dont les tableaux représentaient tous la nature réelle et la vie intime des choses. A cela nous allons essayer de répondre :

Rembrandt a certainement compris le paysage, mais il ne s'y est pas assez appliqué ; il l'a peint trop accidentellement pour qu'on puisse parler de lui comme d'un paysagiste. Il a senti ce qu'on pourrait faire dans cette voie, mais il était trop enclin à peindre les scènes d'intérieur où son imagination avait toute liberté d'inventer des effets saisissants, pour s'arrêter longtemps au paysage dont il ne pouvait aimer que les effets violents et passagers. Il n'a pas été un paysagiste comme Poussin ou Claude Lorrain qui étaient des classiques historiques. Il n'a pas été non plus un paysagiste comme ses contemporains Ruysdael, Hobbema et autres ; ce fut un romantique. Il regarda la nature, s'en inspira, mais la voulut voir avec son imagination d'artiste, sa sensation personnelle et la traduisit avec ses moyens, sans autre guide que son génie.

Ruysdael, Hobbema, Van der Neer, furent à leur époque des artistes de grande valeur, mais pour nous qui les jugeons avec une éducation que l'Ecole moderne a transformée, nos préférences vont à Rembrandt. Certes on ne peut nier la valeur, le mérite et la justesse d'observation des compatriotes du peintre de la *Ronde de nuit*, mais à notre époque, nous ne savons plus apprécier le talent patient de ces maîtres qui s'inspiraient surtout de la forme de la nature, de son dessin intime, de ses

détails minutieux, sans en comprendre assez la beauté de coloration et la simplicité des ensembles ; ils ont dessiné, ils n'ont pas peint.

Les procédés n'ont presque pas varié comme exécution, mais la manière de comprendre le paysage s'est complètement transformée, les études des peintres du dix-neuvième siècle et leur manière de travailler devant la nature diffèrent totalement de celle de leurs devanciers. Les peintres du dix-septième siècle dessinaient des arbres dans un site, des maisons ou des monuments dans un autre ; ils étudiaient par la forme une montagne, un ruisseau, un rocher, etc., et c'est avec ces matériaux qu'ils composaient chez eux, dans le silence de l'atelier, les intéressants tableaux qu'ils nous ont laissés. Ont-ils peint d'après nature ? on ne le sait plus. Cependant, il est probable, qu'ils ont peint des arbres, des rochers, des moulins, etc., comme ils les ont dessinés, avec l'unique souci d'imitation. Le soin des détails les a occupés avant tout ; ils s'y sont absorbés et n'ont vu que le petit côté de la nature. C'est du moi s ce que l'on constate en voyant leurs tableaux. Ce qui nous démontre en effet que ces tabeaux ont été peints à l'atelier avec des documents pris un peu partout et rassemblés ensuite pour les besoins de la composition, c'est qu'on y voit des arbres ou des fonds qui par leurs proportions relatives semblent être à plusieurs kilomètres des premiers plans; et c'est alors que la perspective aérienne exigeait que tous les détails soient simplifiés, que le peintre nous montre toutes les feuilles des arbres, toutes les anfractuosités des rochers, tout enfin, comme si ces arbres et ces rochers étaient placés sur les premiers plans. Cette manière de composer prouve qu'ils n'ont pas vu la nature dans son ensemble, qu'ils n'ont fait que copier des documents étudiés séparément et trop exécutés pour les plans qu'ils indiquent.

Ce n'est donc réellement qu'à la fin du dix-huitième et au commencement du dix-neuvième siècle, que l'art du paysage atteignit toute sa splendeur. Les Anglais eurent J. M. W. Turner de 1775 à 1851, John Constable de 1776 à 1837, William Collins de 1788 à 1847 et le fameux peintre Bonington de 1801 à 1828.

On le voit, l'Angleterre, qui s'était attardée, reprit une éclatante revanche en dépassant à son tour les Flamands, les Hollandais, les Italiens, les Allemands et les Espagnols ; elle se partagea alors avec la France, la gloire de marcher à la tête du mouvement artistique, donnant définitivement la formule d'un art nouveau.

Le dix-neuvième siècle à son début vit naître en France, des artistes qui resteront glorieux à travers les siècles futurs et quelles que soient les transformations que le temps apportera dans la conception des œuvres d'art, des paysagistes, comme Decamps, Rousseau, Millet, Corot, Daubigny, Diaz, Courbet, Chintreuil, et beaucoup d'autres encore, resteront toujours des Maîtres de la plus haute valeur.

Les traditions du paysage historique, créées par Nicolas Poussin et Claude Lorrain, s'étaient continuées en France jusque vers 1824. A cette époque, le célèbre peintre de paysages historiques, Valenciennes (Pierre-Henri) peintre et écrivain, né à Toulouse en 1750, était mort depuis six ans ; mais il avait laissé des élèves de talent qui défendirent encore les traditions de leur maître et dont l'un des plus connus fut Michallon (Achille-Etna), (1796-1822). Cet artiste, mort très jeune, a laissé aussi des toiles telles que : *La mort de Roland à Roncevaux*, *Les ruines du théâtre de Taormina*, et plusieurs autres œuvres remarquables. Il était destiné à conserver en France, longtemps peut-être, les traditions du paysage historique, car son éducation chez Valenciennes, ainsi que le prix de Rome et son séjour obligé en Italie, l'avaient classé comme le continuateur nécessaire de cet art. Mais la mort emporta subitement avecl'artiste, les procédés et les formules qui disparurent définitivement. A nos yeux, le plus grand mérite de Michallon fut d'être un des maîtres et l'ami de Corot.

L'école française, dite de 1830, qui fit tant de bruit dans le monde, consacra définitivement l'art du paysage. Ce fut une révolution complète dans la manière de voir, de sentir et de peindre, et la France artistique comptera parmi ses enfants les plus illustres, ceux que nous venons de citer.

Parmi tant de noms célèbres, Corot apparaît comme le plus grand révolutionnaire. C'est lui qui, par la recherche des valeurs, fit du paysage un art nouveau et quoiqu'il ait été un paysagiste historique ou classique pendant longtemps, que cette éducation ait eu une grande influence sur son œuvre, il n'en est pas moins le père de l'école moderne.

L'art du paysage contemporain. — Depuis la grande époque de 1830, la peinture de paysage s'est développée dans des proportions considérables. Mais l'art en se transformant semble viser moins haut. Ce que l'école actuelle a gagné en fraîcheur de coloration est aussi indéniable que ce qu'elle s'efforce de perdre en hauteur de vue, et le moment est proche où le cerveau de l'artiste deviendra inutile et même gênant, s'il ne se produit pas un grand paysagiste qui amène une réaction.

Les procédés tendent à disparaître avec la science du dessin et les jeunes artistes semblent croire que l'œil suffit à lui seul, qu'il n'a pas besoin du secours du cerveau et de la main, que l'âme de l'artiste est, pour nous servir d'une expression bien moderne, vieux jeu. Le paysage historique était un art qu'on ne peut nier, aussi la vaillante école romantique qui lui a succédé si supérieurement, a-t-elle su reconnaître qu'un idéal était aussi nécessaire à toute conception artistique que le dessin et l'exécution. Tous les paysagistes, depuis le commencement de l'évolution artistique qui détrôna définitivement les

Valenciennes et les Michallon, tous, jusqu'à nos jours, avaient senti la nécessité d'une recherche de lignes, d'un arrangement, et même d'une composition dans les sujets de leurs tableaux. C'est ainsi que : Rousseau, Millet, Courbet, Diaz, Daubigny, Chintreuil, etc..., tout en demandant directement à la nature les sujets de leurs œuvres, en ne peignant leurs tableaux que dehors, *sur nature*, s'efforçaient de la faire cadrer avec un idéal et une recherche de conventions préconçues. Tout en paraissant copier exactement les arbres, les rochers, les buissons, les cascades, etc., leurs tableaux n'en étaient cependant qu'une reproduction châtiée par le goût, l'observation des règles fondamentales et leur idéal d'art, où ils mettaient leur âme et leur cœur.

Nous aurons l'occasion de parler plus loin de l'école impressionniste et de ses qualités indéniables malgré son imperfection actuelle, mais le moment nous semble venu de dire quel rôle néfaste elle a joué jusqu'à ce jour dans notre école. Si le lecteur est partisan de l'impressionnisme, nous allons le rassurer immédiatement en lui disant que nous sommes parmi les plus fervents admirateurs de Manet, de Claude Monet, de Pissaro, de Sisley, etc., quand ils nous montrent des œuvres sérieuses, et qu'en général nous aimons tout ce qu'ils font, mais avec quelques restrictions. Quant au rôle de l'impressionnisme, il a été néfaste. En effet, beaucoup de jeunes peintres se sont imaginés qu'il n'y avait plus besoin d'apprendre à dessiner, à peindre et à composer. Ils ont cru que l'achat d'une boîte à couleurs, beaucoup d'aplomb et une mise excentrique, suffisaient lorsqu'on était initié à la théorie des tons complémentaires et c'est pour cela que nous voyons tant de toiles qu'on ne saurait qualifier. L'impressionnisme a entraîné nombre de jeunes peintres qui n'ont pas su comprendre que les Manet, Pissaro, Claude Monnet, Sisley et d'autres étaient des savants en leur art, qu'ils avaient étudié très consciencieusement les lois et les règles fondamentales avant de s'engager dans la voie de l'impression et qu'ils savaient aussi bien que n'importe qui, dessiner, exécuter et composer. Que s'ils ne le montrent pas, la plupart du temps, c'est qu'ils jugent cela nuisible à l'impression ; s'ils n'exécutent pas, c'est qu'ils ont reconnu que l'exécution fige les choses. L'exécution en effet alourdit les tons, désagrège l'ensemble : elle enlève l'air et la vie.

Est-ce à dire que les impressionnistes ont tort ou raison? — L'un et l'autre. Il ne faut pas tout prendre dans cette école, mais il ne faut pas tout nier. Les artistes chercheurs et réfléchis ont vite compris que si l'ancienne école avait une grande science, la nouvelle école avait une fraîcheur et une vie qu'il fallait lui emprunter. Voilà pourquoi depuis vingt ans, l'école du paysage s'est tant rafraîchie et transformée.

L'impression, c'est la notation rapide d'une sensation. C'est pourquoi, lorsqu'on veut fixer un effet fugitif, l'on est obligé de recourir à des

moyens matériels très sommaires, à une sorte de notation mnémotechnique qui est à l'exécution ce que la sténographie est à la calligraphie ; c'est là ce qui a trompé tant de jeunes peintres. Ils ont cru qu'il n'était pas utile de connaître la grammaire et la syntaxe, qu'il suffisait de savoir sténographier ne se doutant pas que les signes de la sténographie expriment toute la science grammaticale. Voilà pourquoi l'école impressionniste a fait beaucoup de mal. Mais voici encore une raison de la plus haute importance et qui a eu une influence extraordinaire sur toute l'école actuelle. L'impressionnisme a rabaissé le niveau intellectuel de l'art. La pensée semble de plus en plus inutile aux artistes dans la conception de leurs tableaux et c'est ainsi qu'on voit des jeunes peintres se placer en face d'un banc de jardin et le peindre du matin au soir de la même place. Ils s'imaginent que la reproduction de ce banc, au soleil, à l'ombre, à la pluie, au soleil levant, au soleil couchant, par toutes les saisons et tous les effets, est l'œuvre d'un artiste et leur idéal ne va pas au delà d'une impression de soleil ou de pluie, bien notée.

L'impressionnisme, considéré comme but, ne peut que rabaisser l'art à la matérialité ; ce qui est contraire à son but, puisque ce but est d'élever les sentiments et d'affiner l'esprit.

Nous insisterons encore pour crier aux jeunes : « Prenez garde ! » Ce n'est pas parce qu'un grand artiste s'est plu à peindre un même sujet pour étudier attentivement toutes ses transformations d'effets, avec une science qui le rend toujours intéressant, qu'il est permis au premier venu d'imiter cette fantaisie. Cela nous remet en mémoire, une époque, déjà lointaine, où le grand peintre Courbet ayant exécuté des marines en se servant uniquement d'un couteau à palette, en place de pinceaux et de brosses, tous les peintres essayèrent d'imiter le maître. Dire ce qu'il en résultât, on le devine facilement, attendu que le peintre de l'*Enterrement à Ornans* n'a pas toujours eu lui-même la main heureuse quand il employait ce bizarre procédé. Nous aurons l'occasion, au cours des démonstrations qui vont suivre, de reparler de ce qui précède, mais nous demandons encore un moment de patience au lecteur pour le mettre en garde contre certaines préventions, ce qu'on nomme le *fini*, et ce qu'on nomme le *lâché*, deux expressions qui sont le plus souvent prises dans un sens tout contraire à ce qu'elles veulent dire.

Le fini. — On croit généralement que le fini, est le précieux de l'exécution, la multiplicité et la minutie des détails. C'est ainsi que des amateurs ignorants qualifient de *bien finie* une œuvre qui en réalité serait à refaire, parce qu'ils voient des détails partout. Ce qu'il convient d'entendre par le fini, c'est l'unité d'une œuvre. Un tableau est bien fini quand toutes les valeurs concourent à un effet d'ensemble juste

et que rien ne détonne. Une étude ou un tableau ne sont pas lâchés parce qu'ils ne montrent pas de détails partout. Ils sont lâchés quand les valeurs ne sont pas justes, que le dessin n'en est pas correct quand on n'y sent pas la recherche d'un effet et d'une composition savante.

Encore quelques observations indispensables :

Pourquoi, lorsqu'on regarde une toile de maître, une réelle œuvre d'art, éprouve-t-on un sentiment de bien-être intraduisible, même quand après un examen attentif on a constaté que toutes les parties de l'œuvre ne sont pas exemptes de reproche ? Pourquoi en regardant le tableau d'un peintre de talent qui s'est cependant appliqué à bien faire et y a réussi, n'éprouve-t-on rien de comparable ?

Tout en ne trouvant rien à critiquer dans une œuvre, pourquoi le charme qui parle à l'âme ne s'en dégage-t-il pas ? Est-ce en raison directe de sa perfection ? — Peut-être !

Pourquoi dans l'œuvre d'un jeune artiste d'avenir, mais qui n'est pas encore en possession de son métier, trouve-t-on quelquefois, les mêmes négligences que dans le tableau d'un maître, et pourquoi n'éprouve-t-on pas le même charme ? Pourquoi enfin n'a-t-on pas la même indulgence pour les fautes d'un jeune artiste ?

La réponse est simple et sera vite comprise :

Dans l'œuvre d'un jeune artiste qui ne sait pas son métier, les négligences ne sont, le plus souvent, que de l'ignorance et la gaucherie avec laquelle elles apparaissent aux yeux exercés, n'a rien de comparable aux négligences voulues d'un maître.

L'artiste savant qui néglige à dessein une partie ou un accessoire le fait avec une touche si expérimentée, que ce qu'il ne montre pas y semble visible. C'est le sous-entendu dans la conversation d'un homme d'esprit !..... En peinture, on ne peut pas, comme dans une conversation, observer un silence adroit qui puisse faire croire qu'on sait ce qu'on ne dit pas. Il faut savoir ce qu'on ne veut pas dire, ou bien l'ignorance se trahit. On n'éprouve pas le même charme devant l'œuvre d'un jeune artiste, parce qu'on sent son ignorance et qu'on ne peut admirer ce que l'on songe à corriger. Dans le tableau d'un maître, ce qui nous choque quelquefois au premier abord, nous intéresse ensuite vivement, lorsque nous en avons compris la raison, ou qu'on nous l'a fait comprendre. Voici un exemple : Nous nous souvenons qu'un jour, au début de notre carrière, nous admirions, chez un marchand très connu des artistes, qu'il a beaucoup aimés et soutenus, une très jolie toile de Daubigny. Comme nous paraissions choqué d'une touche sale dans l'ensemble d'un ciel qui était très fin de ton. Ce brave homme nous dit alors : « Méditez cela mon ami, voyez combien cette tache voulue par le maître, est utile à l'ensemble pour le faire paraître fin de ton, » et comme nous ne semblions pas convaincu, il ajouta en cachant la tache : « dites-moi si vous

consentiriez à l'enlever. ». Nous restâmes confondu, car en supprimant cette touche d'un ton bien raisonné par le maître, tout le ciel s'alourdissait. Voilà la science de l'artiste ! ce serait de l'enfantillage de penser qu'une tache malheureuse, survenue par hasard dans l'étude d'un débutant, puisse produire l'effet que nous venons de décrire et que le hasard remplace la science. *L'art excuse tout.*

Tout est bien, tout est admissible si l'artiste nous fait éprouver une sensation d'art. Nous le répétons sans cesse, *tous les moyens sont bons, pourvu qu'on arrive au but;* mais il faut bien se pénétrer de cet axiome et ne pas confondre le moyen qui est le métier, avec le but qui est l'art. Ce n'est pas parce qu'on aura accumulé des détails bien exécutés dans un tableau, ni parce qu'on les aura négligés à dessein, qu'on aura fait une œuvre d'art. Toutes ces choses doivent être sous-entendues pour donner l'émotion, car c'est le plus souvent dans ce qu'on ne voit pas que réside tout le charme. Voilà pourquoi il est si difficile de produire une véritable œuvre d'art digne de ce nom.

Comment expliquer à un débutant que c'est ce qu'on ne peut lui faire voir qu'il doit s'appliquer à imiter ?

Il faut avant tout être doué pour devenir un artiste, ou plutôt on naît artiste, et c'est par un travail incessant qu'on arrive à trouver un moyen personnel d'expression. Le métier qu'on enseigne est indispensable à apprendre, mais il est encore plus indispensable et aussi plus difficile de le désapprendre; beaucoup n'y parviennent jamais d'une façon satisfaisante. C'est ce que nous nous efforcerons d'expliquer dans ce qui va suivre.

L'outillage du paysagiste. — La boîte de cinq, ou la boîte de six, dite boîte de campagne, en noyer verni, contenant deux panneaux dans son couvercle, sont celles qui nous paraissent préférables; les autres sont trop petites ou trop grandes et surtout trop lourdes à porter. Les couleurs mères dont la boîte sera garnie sont les mêmes que celles dont nous avons donné les noms aux *Natures mortes*, mais on pourra y ajouter le cinabre vert clair qui est un ton souvent utile, et qui d'ailleurs peut fort bien être composé avec du cadmium clair et du vert émeraude ou du vert véronèse. On pourra aussi ajouter le bleu de Prusse qui, mélangé à la terre de Sienne brûlée donne un vert foncé et chaud très utilisable, sans parler de ceux qu'il produit en le mélangeant aux autres jaunes. La boîte doit être munie aussi d'un couteau à palette de forme truelle, d'un appuie-main brisé, d'un bâton de craie et de quelques fusains. Elle doit en outre contenir une douzaine de brosses plates et courtes de soies, dont quelques-unes plus longues et moins fournies de poil. Les pinceaux de martre sont aussi indispensables et on les choisira de différentes grosseurs mais plats et *en véritable martre*; l'imitation

qui se vend moins cher ne peut la remplacer. On aura soin de se procurer également deux pinceaux à filets, semblables à ceux que nous avons conseillé en parlant des natures mortes. Les deux bidons devront contenir, l'un de l'huile de lin clarifiée, l'autre le liquide recommandé pour les natures mortes, composé de trois parties égales, huile de lin, essence de térébenthine et siccatif de Harlem. Il sera souvent utile d'avoir dans la boîte une toute petite bouteille de siccatif pour le cas où l'on aurait à employer des laques pures qui mettent trop de temps à sécher. Les tons composés du second rang de la palette doivent se faire à l'avance et être mis dans de gros tubes qu'on achète vides, chez les marchands de couleurs fines. On achète aussi des tubes plus petits que l'on remplit en puisant dans les gros, selon les besoins, ils sont moins lourds et plus portatifs.

La boîte ainsi complétée, il ne reste plus qu'à la mettre dans un sac d'artiste pour qu'elle soit portative.

Ce sac qui est décrit dans la première partie « *L'Outillage* » est tout ce qu'on a imaginé de plus pratique, parce qu'il permet d'emporter aisément un carton à dessin, des vêtements, différents objets, le miroir noir et cela en laissant toute liberté aux mouvements et en n'embarrassant pas les mains, ce qui est précieux quand on parcourt une nature accidentée. Ainsi muni de ce qu'il faut pour peindre, il sera prudent d'emporter aussi de quoi s'asseoir. Le siège le plus pratique est le pliant à trois branches, avec dessus en cuir, fixé aux branches. C'est le plus solide et le moins encombrant; il est muni d'une petite courroie qui facilite son transport, quand on n'emporte pas le sac. La question du chevalet peut se résoudre de différentes façons; la première c'est qu'on peut fort bien s'en passer lorsqu'on ne peint que des panneaux de la dimension de ceux contenus dnns le couvercle de la boîte. Il suffit pour cela de fixer la boîte ouverte sur ses genoux au moyen de la grande courroie du sac, dite courroie de charge. Voici comment on procède : on ouvre le pliant, on s'asseoit, on pose la boîte sur ses genoux, on l'ouvre, on enlève la palette, on passe la courroie sous ses cuisses pour la faire revenir sur la boîte et on la serre assez fortement pour qu'elle tienne un peu éloignée de soi, sans tomber, ni gêner aucunement, ce qui est simple et facile.

Le second moyen consiste à munir la boîte de pieds en cuivre, dits pieds à rallonges (on trouve cet article en achetant la boîte chez tous les marchands de couleurs.) Ce moyen est assez pratique, mais il coûte dix francs et le poids des tubes de cuivre n'est pas inférieur à celui du chevalet de campagne.

Le troisième moyen c'est l'emplôi du chevalet de campagne en noyer huilé; ce chevalet est pratique et permet de peindre des toiles relativement grandes, avec facilité. Toutefois, il n'est pas indispensable, tant

qu'on ne peint pas sur un format excédent la toile ou le panneau de six.

Le parasol est l'objet de première nécessité pour le paysagiste qui ne saurait rien faire de bon sans lui, lorsqu'il se trouve obligé de s'installer en plein soleil. Non seulement, l'imprudence de s'installer au soleil pourrait causer de graves accidents à celui qui s'y exposerait, mais le travail ne se ferait pas dans de bonnes conditions, voici pourquoi. Si le soleil frappait sur l'étude, on peindrait tout noir sans s'en douter, croyant toujours peindre avec des tons clairs. Si l'étude se trouvait dans l'ombre et le peintre au soleil, les vêtements éclairés trop vivement, renverraient sur l'étude un reflet qui serait insupportable et rendrait le travail impossible. Il faut donc se munir d'un parasol à inclinaison.

L'inclinaison est une brisure dans le haut qui permet, en renversant le parasol, de s'abriter facilement le matin et le soir, quand les rayons du soleil sont obliques. La pique du parasol sert à le fixer dans le terrain; cette pique doit être choisie brisée, de préférence à tout autre, parce que cela permet de la transporter plus facilement. La pique brisée se dévisse en deux parties, c'est ce qui la rend de dimension transportable sur le sac et dans une malle, pour éviter qu'elle ne soit cassée, en voyage. Il ne reste plus qu'à se munir d'un pincelier à couvercle vissé et à le remplir d'essence pour être complètement équipé.

Le vêtement du paysagiste. — La chemise de flanelle est indispensable et on évitera bien des risques de maladie en garnissant le sac d'un gilet de laine ou d'un tricot que l'on aura soin d'endosser aussitôt qu'on s'installera à l'ombre, après avoir marché. Le paysagiste est souvent exposé à s'enrhumer et ne saurait jamais assez prendre de précautions contre cet inconvénient qui peut avoir les plus graves conséquences, si le peintre n'est pas doué d'une santé excellente. Les guêtres en cuir sont aussi très recommandables pour éviter les ronces et les vipères quand on travaille dans un pays rocheux. Mais une question des plus importantes est celle de la chaussure. Celle-là est de toute première importance et on devra y apporter un grand soin pour éviter bien des maux, tels que rhumes de cerveau, maux de dents, douleurs névralgiques et rhumatismes. Ces derniers surtout sont devenus presque universels ; ils semblent même héréditaires, puisqu'on voit des enfants tout jeunes en être atteints. Mais le peintre paysagiste en est toujours plus ou moins souffrant ; cela fait partie du métier, ce qui ne l'empêche pas de vivre vieux comme on peut le voir par les biographies des Maîtres. Parmi les modernes on a vu Corot mourir à soixante-dix-huit ans, Français à quatre-vingt-un ans, et actuellement, Harpignies qui est octogénaire semble taillé pour aller à la centaine, comme l'espèrent tous ses amis et admirateurs. Pour en revenir à la question des chaus-

sures, nous dirons encore que ce qui est préférable à tout, c'est le sabot. Mais comme on ne peut pas aller loin avec, il n'est pas pratique de s'en munir. On prendra donc des chaussures à fortes semelles, garnies de clous très gros. Une bonne précaution lorsqu'on travaille sur un terrain humide, c'est encore d'avoir toujours dans le sac une petite planche de la même mesure et de la placer sous ses pieds, pendant tout le temps du travail. Les vêtements doivent être de couleur sombre, presque noire. Le drap est préférable à tout. La coupe doit en être raisonnée ; il faut que la veste soit collante et boutonnée jusqu'en haut et qu'elle ait un col un peu large, que l'on puisse relever au besoin contre le froid. Avec cela plusieurs poches solides dans lesquelles on ait en tout temps une pelotte de ficelle un peu forte et un bon couteau, ces deux objets sont indispensables et servent à tout moment pour parfaire l'installation.

Premières études de paysage. — Il est bien rare qu'on s'installe devant la nature pour peindre un paysage sans avoir peint plus ou moins chez soi, en copiant des tableaux ou des gravures. Cependant cela s'est vu. Il y a des jeunes gens qui voulant peindre des paysages et ne connaissant personne qui puisse les initier aux premières notions de cet art, vont se placer en face de la plus grande difficulté sans même se douter que ceci est plus difficile que cela. Ce qui se produit en pareil cas on le devine ? On voit aussi des amateurs faire une photographie, la copier par un dessin fait sur toile et aller se placer ensuite à l'endroit d'où ils ont photographié, pour essayer de mettre les tons de la nature sur leur dessin. Tout cela est inutile et ne peut donner de résultat intéressant, même pour un peintre qui a des années de métier ; voici pourquoi : La photographie déforme ; elle grandit les premiers plans et nous montre des proportions que nos yeux ne peuvent voir. De plus, elle change les valeurs. Chacun sait que le bleu et le violet viennent blanc en photographie, comme le vert, le jaune et le rouge viennent noir. Il s'ensuit qu'une maison peinte en jaune, vue en plein soleil sur un ciel bleu très foncé, quoiqu'elle soit beaucoup plus claire que le ciel, viendra noire sur le cliché photographique pour les raisons que nous venons de donner. On ne devra donc jamais se servir de la photographie, car elle est antiartistique. Voyez d'ailleurs ce qu'en pense notre maître, le paysagiste *Busson* dans la lettre suivante qu'il nous a écrite au sujet des conseils à donner à ceux qui débutent : « Voir la nature sans idées préconçues et surtout éviter *les formules ;* elle est variée à l'infini cette nature et bien que beaucoup d'années me séparent de ma jeunesse, j'éprouve toujours devant elle les plus grandes émotions, c'est toujours avec timidité que je cherche à les affirmer. — Les meilleurs conseils que vous pourriez donner aux jeunes auxquels vous vous adressez, c'est

de toujours dessiner avec le plus grand soin, d'éviter la photographie qui enlève toute chaleur au dessin, de ne penser ni à ce qui se fait, ni à ce qui a été fait, de se laisser aller à leurs impressions douces, tendres, fortes, violentes même, selon leur tempérament ; elles sont toutes bonnes quand on est sincère.

« Ch. Busson. »

Ces conseils sont excellents et nous sommes heureux de les donner aux jeunes peintres, comme ils nous ont été donnés à nous-même par le Maître qui en a tant prodigué à toute notre génération.

Nous supposons donc que le lecteur auquel s'adresse ces conseils a déjà beaucoup dessiné et qu'il a peint des natures mortes avant d'essayer de peindre un paysage. S'il en était autrement, il ne pourrait prétendre à un résultat passable, car il y a une manière de procéder pour peindre, qui doit être apprise progressivement et les études de natures mortes sont indispensables à cet effet. Tous les peintres seront de cet avis, et, comme va le dire Victor Binet, le paysagiste si distingué, il faut tout connaître et tout peindre pour être un paysagiste.

Nous citons : « Tu me demandes, mon cher ami, quel est à mon sens la vraie et la plus rapide manière de diriger ses études pour trouver sa voie sans passer des années en études inutiles ; que de choses il faut savoir pour être un bon peintre !

« Etudier les maîtres dans les musées, prendre les conseils d'un artiste de talent pour apprendre les secrets du métier et faire continuellement des études d'après nature. Voilà en un mot la meilleure et la seule méthode pour faire des progrès rapides.

« V. Binet. »

Tous ces conseils ayant été suivis, le peintre ayant appris à connaître l'emploi des outils et sachant faire un ton comme les *Natures mortes* le lui ont appris, le voilà tout équipé et partant pour peindre un paysage. Ce que nous lui conseillerons tout d'abord, c'est de ne prendre *qu'un morceau de nature*, c'est-à-dire un groupe de maisons et un peu de terrain, pas d'arbres de premier plan surtout. Il faut encore attendre avant d'aborder la grande difficulté qui consiste à peindre les arbres et les tons verts en général. En disant *un morceau de nature* nous nous servons d'une expression d'atelier qui veut dire une partie de la nature et qui s'emploie surtout pour dire qu'on ne peint pas un tableau, que le motif ne s'arrange pas avec toutes les règles que l'on devra observer quand on peindra un ensemble faisant motif, ou tableau, que ce n'est qu'un fragment, qu'un morceau.

Tout en réduisant ainsi le choix du premier motif d'étude, cela

n'empêche pas que le morceau choisi ne soit agréable. Sans chercher autre chose qu'une silhouette de maisons, un champ nu comme terrain de premier plan, quelques silhouettes d'arbres lointains et un ciel simple, presque sans nuages, on peut encore donner avec ce peu d'élément, un certain intérêt à l'étude qui pourra ne pas manquer de grâce.

Le dessin ci-contre, donne une idée du genre de motif qu'il sera utile de rechercher pour un début; cela est facile car ce motif existe à peu de chose près dans tous les villages. L'installation étant faite convenablement, voici ce qu'il conviendra de faire pour la première séance :

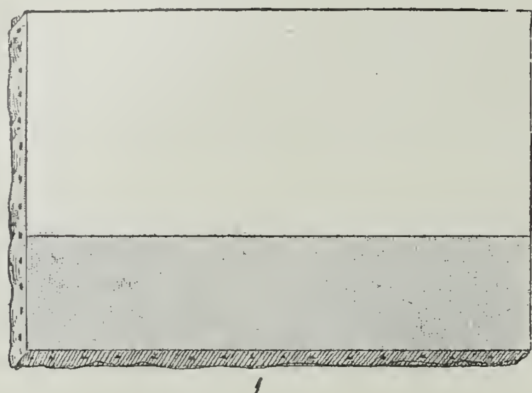


Motif de paysage pour les premières études.

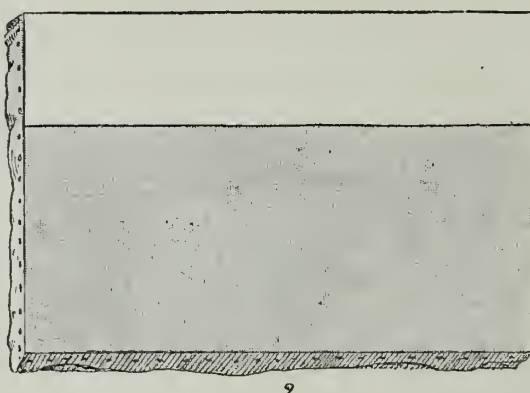
Ayant disposé dans la boîte qu'on tient sur les genoux, ou sur le chevalet, un panneau de cinq ou de six apprêté blanc ou gris clair, on dessinera en se servant de craie ou de fusain et en n'appuyant presque pas afin de ne pas salir la préparation. La première règle à observer, c'est que la hauteur de l'horizon se trouve toujours placée au tiers de la hauteur du panneau, soit comme l'indique le dessin numéro 1, soit comme l'indique le dessin numéro 2.

Cette observation est de la plus grande importance pour que l'aspect soit agréable. On sait que la ligne d'horizon se trouve toujours placée à la hauteur de l'œil et ne varie jamais; si on est debout on a l'horizon plus haut que lorsque l'on se trouve assis sur un siège; l'horizon descend encore si l'on est assis sur le terrain même. On sait aussi que l'horizon s'élève à mesure qu'on s'élève soi-même puisque la ligne d'horizon ne quitte pas la hauteur des yeux, quel que soit le degré d'élévation où l'on se place.

Or, le dessin n° 1, avec sa ligne d'horizon placée en bas, au tiers de la hauteur du panneau, représente l'horizon normal, celui que l'on voit toujours lorsqu'on est assis sur un siège dans un pays plat. Le dessin n° 2 représente la ligne d'horizon dans un paysage vu d'une hauteur. Pour l'instant, nous ne nous occuperons que de la ligne d'horizon normal, celui qui s'emploie le plus généralement. Dans le paysage qui nous occupe, cette ligne n'est pas visible et nous n'en parlons ici que pour mémoire, puisque nous n'avons aucune ligne de perspective à faire fuir. Néanmoins, il faut toujours commencer la mise en place du dessin en déterminant la ligne d'horizon pour être renseigné sur le point de



Dessin n° 1.



Dessin n° 2.

vue, au point de fuite qui est invariablement fixé sur cette ligne, comme nous l'expliquerons plus loin.

Lorsque les proportions sembleront bien établies, on redessinera plus attentivement encore, en employant le crayon à mine de plomb. Enfin ce dessin terminé, s'il est jugé suffisant, on le repassera à l'encre de Chine, au moyen d'une plume ordinaire ou d'une hampe de pinceau taillé en pointe. Ce dessin à l'encre a une très grande utilité, puisqu'il précise toutes choses, qu'il oblige l'élève à dessiner le mieux possible et qu'il fixe le dessin qui ne pourra plus être effacé, résultat très important, ainsi qu'on le verra par la suite. Ce dessin, s'il a été étudié avec conscience, aura suffi à employer la première séance, qui ne doit pas excéder trois heures. La seconde séance et les suivantes ne devront jamais durer plus de deux heures, pour un effet de soleil, et deux heures et demie, trois heures au plus pour un effet sans soleil (dit effet gris). En n'observant pas cette loi, on s'exposerait à refaire dans la séance suivante des parties qui ne seraient pas éclairées comme il convient et des ombres qui ne seraient pas placées dans la direction voulue.

Seconde séance. — Pendant la durée de la première séance, on aura eu le loisir d'observer à quelle heure exactement la direction des ombres,

leur longueur, l'effet général étaient le plus favorable à l'éclairage de l'étude que l'on veut peindre; il conviendra donc de revenir le lendemain, si le temps le permet, en s'installant à la même place, un peu avant l'heure où l'effet désiré doit se produire, pour avoir le temps de se bien préparer.

Si l'effet choisi est le soleil éclairant le motif de gauche à droite, il va sans dire qu'il ne faudrait pas venir travailler à une autre heure que celle à laquelle on a commencé la veille. Pour continuer l'étude, il faut une exactitude rigoureuse et un temps semblable. On ne peut continuer par un temps couvert, une étude qui a été commencée au soleil, à moins que ce ne soit pour la transformer en changeant l'effet, encore cela ne fait-il jamais que du mauvais travail. Après s'être soumis à toutes ces exigences, on procède d'abord en chargeant la palette comme il a été dit dans la deuxième partie « *Les Natures mortes* ». Tous les tons du second rang ne sont pas indispensables ; toutefois, il est bon d'en charger la palette, mais en mettant fort peu de chaque ton. Cette première séance de peinture permettra de juger, par ce qu'on aura employé, quels sont les tons indispensables dont on devra charger la palette dans les séances suivantes. Disons pour n'y plus revenir qu'il est préférable de mettre peu de couleur sur la palette et de refaire toujours une nouvelle palette au moment où l'on se prépare à peindre.

Voici maintenant comment il nous semble préférable de procéder pour cette première séance de peinture. Comme *l'effet juste* est la principale condition d'un bon paysage, c'est à obtenir cette justesse que le peintre doit s'appliquer en tout temps. La justesse d'un effet est soumise à deux conditions : justesse des tons et justesse des valeurs. Nous ne pouvons dissimuler que c'est là la grande difficulté et qu'en s'y appliquant toute sa vie on n'y parvient pas toujours.

L'ébauche à laquelle on doit procéder dans cette séance aura pour but de donner l'effet général tout en conservant les traits du dessin à la plume très apparents, afin que l'on puisse continuer l'étude en sachant toujours bien la place exacte des tons que l'on voudra peindre. Voici comment on procédera : le godet sera abondamment rempli de la mixtion composée des trois liquides : essence, huile, siccatif et les tons seront cherchés, comme si l'on peignait une aquarelle en se servant de cette mixtion comme si elle n'était que de l'eau pure. Il faut s'appliquer à ne pas mettre de blanc dans les tons que l'on emploie. Quand ces tons sont composés avec du blanc, il faut appliquer la couleur très légèrement, de façon à ne pas cacher le trait d'encre du dessin. Cette séance d'ébauche n'a pas pour but de trouver les tons justes, on ne doit pas encore se préoccuper de cela. Ce qu'il est nécessaire de faire, c'est de couvrir la toile d'un frottis qui fasse disparaître le blanc ou le gris clair de la préparation. C'est une sorte de reconnaissance, si l'on peut s'exprimer ainsi, des valeurs et des tons que l'on aura à étudier.

La planche en couleur en deux états, que nous donnons à l'appui de nos explications, indique *l'aspect* que devra avoir l'étude ébauchée à la fin de cette séance.

Troisième séance. — L'ébauche ainsi faite avec peu de couleur et un liquide (ou mixtion) siccatif sera très sèche le lendemain ; elle pourra donc être continuée utilement. C'est ainsi qu'on devra le faire : on commencera par chercher les tons du ciel en procédant de bas en haut, et par touches posées à côté l'une de l'autre. On remarquera que dans tout le bas du ciel, depuis le faîte des arbres du fond, jusqu'à la hauteur du sommet du toit le plus haut, le ciel est plus clair et plus chaud de tons que dans le haut. Il est utile à cet effet de préparer sur la palette plusieurs tons de même valeur pour cette partie du bas du ciel ; on emploie le couteau à palette pour préparer ces mélanges de couleurs et on essaye les tons sur le panneau, à l'aide d'une brosse pour s'assurer de leur valeur et de leurs colorations. Ces tons seront au nombre de trois, un bleu chaud, un bleu froid et un ton rose. Tous les trois seront bien égaux de valeur, c'est-à-dire ni plus foncé, ni plus clair l'un que l'autre, mais d'une coloration différente. Le bleu chaud s'obtient avec du blanc, du cobalt, ou de l'outre-mer. Le bleu froid est composé d'outre-mer, de blanc et de vert émeraude. Le ton rose s'obtient avec du blanc et de l'ocre rouge mélangé du ton bleu chaud.

La touche, ou la facture d'un ciel ne doit pas avoir un sens déterminé ; il faut peindre dans tous les sens et employer peu de pâte ; un ciel peint trop solidement manque toujours d'air et de fluidité. Nous reviendrons longuement sur ce sujet, quand nous parlerons des différents effets du ciel.

Il ne faut pas fondre les tons en les bléreautant ou en les adoucissant avec une brosse sèche, comme font les peintres de tableaux de commerce : cela donne un air commun à la peinture. Les tons doivent se fondre et se dégrader, par une multitude de tons interposés et mis par touches d'un seul coup de brosse. Toutefois, il est bon de fondre légèrement les tons avec la brosse de martre la plus large, que l'on a soin de tenir bien pleine d'essence et que l'on passe très légèrement sur la partie du bas du ciel qui touche l'horizon. Cela fait fuir et détache les arbres qui seront peints ensuite, comme il sera dit plus loin.

On continue l'exécution du ciel en augmentant la valeur des bleus qui doivent toujours être composés de plusieurs tons et tenus un peu plus clairs que la nature ne semble l'indiquer. En terminant, on ajoute quelques touches de bleu plus foncé qui se fondent alors très facilement dans ceux qui sont déjà peints. Les nuages du ciel qui nous occupe ne sont que des petites vapeurs de formes indécises qui s'obtiennent avec du blanc et du noir d'ivoire, ou du noir de pêches, si on en a sur la

E. Hareux

palette. Les lumières des nuages se composent avec de l'ocre rouge et du blanc d'argent (ou de zinc) et de la mine orange ; cela dépend du bleu que l'on a peint. S'il est chaud, le nuage aura besoin d'être plus rouge pour paraître d'une lumière plus chaude s'harmonisant avec l'ensemble ; si au contraire le bleu est froid, c'est-à-dire vert, le blanc mêlé de noir semblera chaud. Ceci prouve donc que tous les tons ne sont que relatifs ; ils ne comptent que selon le rapport des tons entre eux ; le même ton de nuage peut, lorsqu'il est peint, paraître chaud ou froid selon la nature du bleu qui est placé à côté. Cette théorie s'applique à tout ce que l'on peint.

Lorsque le ciel semblera terminé, on continuera l'étude en peignant les arbres du fond. Nous n'indiquerons pas avec quels tons et quelles couleurs ces arbres devront être peints. Nous dirons seulement que les derniers plans ont des tons plus bleus, plus gris, plus violets que les premiers. On devra donc employer des tons très neutres pour les exécuter. Il ne faut jamais mettre des tons verts dans les lointains. Lorsqu'un ton de lointain ou de fond semble vert, il faut toujours le comparer à un autre vert plus rapproché du premier plan ; cette comparaison montre immédiatement que le ton qu'on avait cru voir vert, n'est en réalité que gris verdâtre. Il n'y a jamais dans la nature des verts purs, tels qu'ils se trouvent dans les couleurs mères et d'une manière générale, on ne doit jamais pouvoir reconnaître les couleurs de la palette dans une bonne peinture. Ajoutons encore que les tons les plus intenses, ceux qui semblent verts, rouges, jaunes, etc..., se trouvent placés sur les premiers plans et qu'ils se dégradent, deviennent de plus en plus gris à mesure qu'ils s'éloignent, pour devenir tout à fait gris dans les lointains, où ils prennent alors une coloration gris rose, gris bleu, gris violet, etc., selon l'heure, l'effet du ciel et l'état de l'atmosphère.

Les arbres étant d'un feuillage foncé et privé de lumière par l'ombre d'un nuage, sembleront très noirs au débutant. Nous le prévenons que c'est en réalité une valeur un peu violente, mais que si on la compare aux ombres des toits, ou aux ombres des buissons de premier plan, cette valeur perd de sa violence et semble seulement d'un gris bleu, un peu soutenu.

L'étude sera continuée en peignant les toitures des maisons ; c'est toujours par le ton le plus foncé que l'on commencera à peindre ces toitures, puis on y ajoutera la demi-teinte et le ton clair ; les parties de plâtre, les portes et les fenêtres seront peintes ensuite, en observant les mêmes règles, l'ombre, la demi-teinte et le clair. Les maisons ou les fabriques, comme on les nommait autrefois, doivent être peintes solidement et des empâtements dans les lumières feront très bien, si on n'en abuse pas.

Les arbres qui se silhouettent sur le ciel devront être peints pendant que ce dernier est frais, afin que les demi-tons se fondent avec les tons

du ciel. Voici comment on procédera : à l'aide d'une brosse courte de soies, on fera un frottis foncé en employant un ton gris violet composé de blanc, de noir et de bleu ou de violet, comme le ton foncé du second rang de la palette ; ce frottis qui est destiné à faire les dessous et fondre le bord des arbres sur le ciel, sera plus gris, plus bleu, plus violet, selon la nature de la coloration de l'arbre, c'est une question de discernement de la part de celui qui observe et qui peint.

Lorsque l'arbre est ainsi ébauché, on place les tons verts en commençant toujours par les plus foncés pour finir par les plus clairs. La touche doit varier avec la nature du feuillage de chaque arbre, pour les arbres grêles comme ceux qui nous occupent, la touche doit être petite et papillotante, n'indiquant pas des masses comme les buissons dont nous allons parler plus loin. Les branches des arbres se peignent avec le pinceau à filets quand elles sont petites (nous expliquerons plus loin la manière de peindre le tronc et les grosses branches) ; il faut les exécuter pendant que le ton vert des feuillages est frais, afin que les bords se fondent et qu'on évite facilement les sécheresses. C'est par l'ombre, la demi-teinte et le clair que l'on procède toujours. Nous reviendrons longuement sur la manière de peindre les différentes essences d'arbres. Si tout ce que nous avons recommandé a été bien observé, les deux heures que l'on ne peut dépasser pour la séance d'étude, doivent être écoulées. Il faudra alors serrer le matériel et nettoyer les outils en lavant brosses et pinceaux dans l'essence du pincelier et en les essuyant soigneusement pour que les poils soient toujours bien alignés et que la pointe des pinceaux ne soit pas faussée, s'il en était ainsi cela les rendrait inutilisables. La palette devra être l'objet de soins attentifs et d'une propreté particulière. Les couleurs impures devront être enlevées à l'aide du couteau-truelle et rejetées. Ce qui est préférable à tout, c'est de mettre peu de couleur en chargeant la palette et de jeter ce qui reste dessus quand la séance est terminée. De cette façon, on a toujours des couleurs fraîches, malléables, et l'on peint d'un plus joli ton.

Quatrième séance. — C'est en exécutant les haies et les buissons du second plan que l'on commencera cette dernière séance. Il est indispensable de les peindre en procédant toujours dans le même ordre ; le ton foncé des dessous, la demi-teinte et les tons clairs. Les masses doivent en être d'abord établies bien distinctement, chaque buisson doit se modeler rien que par les masses et les valeurs ; les détails des petites feuilles doivent être très sobres et leurs valeurs bien observées. Si l'on ne suivait pas ces conseils, il ne resterait plus de ressources pour peindre les buissons du premier plan, on ne pourrait plus parvenir à les détacher de ceux du second plan. D'une manière générale, les détails doivent être réservés pour le premier plan et con-

centrés sur une seule partie pour ne pas disperser l'attention ; ceci est à bien retenir.

Les premiers plans, malgré leur simplicité apparente, n'en sont pas moins très difficiles à exécuter pour les mettre bien dans l'air. Il faut observer une perspective aérienne qui est insaisissable, attendu que pour un œil peu exercé, les tons verts semblent de la même *couleur*, depuis le bas du panneau jusqu'au fond où il touche les buissons. La vérité est que la valeur diffère peu, mais la *couleur* (le ton), est très modifié, car il se décolore et devient de plus en plus gris à mesure qu'il s'éloigne. C'est ce qu'il faut rigoureusement observer pour que le terrain semble s'éloigner. On doit aussi se souvenir de la théorie de Jules Dupré (déjà citée) : « Les tons du ciel doivent se deviner dans les « premiers plans d'un tableau. » C'est en se pénétrant bien de cette loi que l'on peindra des terrains qui seront bien sous le ciel, ajouterons-nous, pour employer une expression de paysagiste.

Pour exécuter le terrain, on doit faire une gamme de tons verts se dégradant du vert coloré, au vert gris, et peindre des bandes horizontales placées à côté l'une de l'autre en réservant le ton le plus coloré, pour le premier plan qui touche le bas du panneau ; ainsi établi, le terrain doit déjà être en perspective et il ne restera plus qu'à exécuter quelques détails ; mais avant cela, il faut encore ajouter quelques tons chauds, de même valeur que les tons verts, afin d'enlever la monotonie.

Si l'on a bien procédé comme il vient d'être dit, c'est ainsi que l'on terminera les terrains : à l'aide d'une brosse plate, un peu rude, on placera le ton foncé des touffes d'herbes, en posant la touche verticalement et de *bas en haut* (ceci a une grande importance). On ajoutera ensuite, avec une autre brosse plus douce, le ton clair des herbes en le posant verticalement de *haut en bas*, et l'on rayera ainsi le terrain dans le sens vertical, sans autre couleur que celle déjà étendue horizontalement. Il faut que la facture verticale soit diminuée de grandeur à mesure que le terrain s'éloigne. Cette facture doit être observée pour les deux tiers environ de la hauteur du terrain ; le reste doit être peint horizontalement. Pour finir et donner plus de brio, on observe bien où sont les accents les plus foncés ; ils sont sous les plus grosses touffes d'herbes généralement. Ces petites notes vigoureuses donnent du relief et de la vie. Enfin la même observation doit être faite pour les notes claires qui sont motivées par des pierres ou des petites feuilles reluisant au soleil, ou bien encore par des herbes sèches ou des branches cassées se trouvant là accidentellement. Il faut aussi observer que la perspective s'obtient en tenant compte de la diminution progressive de l'importance des touffes d'herbes et par la dégradation de la violence des dernières notes claires et foncées.

L'étude que nous venons de faire avec le lecteur, est ce qu'on pouvait choisir de plus simple tout en réunissant déjà les éléments d'un ensemble afin de ne pas ennuyer le débutant qui veut toujours peindre un tableau et ne pas faire des études. En peinture comme en musique, il n'est pas possible d'exécuter un morceau, avant de s'y être préparé, en faisant des gammes. Or, les études, nous le répéterons sans cesse, sont les gammes du peintre, et par études il faut entendre surtout les natures mortes. Le paysagiste devra donc peindre beaucoup de morceaux séparés, tels que ciels, terrains, rochers, troncs d'arbres, buissons, barrières, voitures, brouettes, meules de blé, etc., etc. Ces études, ou ces gammes auront l'avantage de constituer un fond d'atelier, une sorte de bibliothèque dans lequel le peintre puisera toute sa vie. Les renseignements de toute nature que contiendra cette collection seront les outils avec lesquels il composera tous ses tableaux. Nous allons donc continuer nos démonstrations par la manière de peindre chaque chose pour en faire des études, et nous expliquerons ensuite comment on doit faire un tableau, ce qui est le but proposé comme résultat de toutes les études. Nous commencerons donc par le ciel et ses différents effets.

Le ciel bleu avec nuages éclairés de face. — L'étude des nuages exige généralement une rapidité d'exécution très grande ; il faut saisir tout à la fois, leurs formes fantaisistes et changeantes, leur couleur et leur valeur, c'est pour cela qu'on voit si peu de ciels irréprochables, même dans beaucoup de bons tableaux. Pour apprendre plus vite à saisir l'ensemble de la composition d'un ciel et la perspective des nuages, il est indispensable de faire beaucoup de dessins. Ces études de formes se feront sur un papier gris foncé, en employant le fusain et la craie ; ce procédé permet de faire des dessins très modelés qui serviront toujours par la suite.

La perspective des ciels a des lois auxquelles nous ne nous arrêterons pas longuement ici, parce que des démonstrations seraient indispensables et nous obligeraient à traiter une question qui est en dehors de notre sujet ; d'ailleurs le lecteur trouvera des traités de perspective dans lesquels cette question est approfondie. Toutefois nous voulons donner ici un moyen très simple et très élémentaire, qui consiste à dessiner les nuages en perspective, sans avoir recours à aucune opération de perspective. Il faut d'abord observer que les masses de nuages se rapetissent en s'éloignant ainsi que tout ce qui se présente à nos yeux, mais ce qui donne surtout la perspective, c'est la simplification des détails dans la forme du dessous des nuages.

Le dessin ci-contre montre que les masses les plus rapprochées sont toutes frangées en dessous, que ces franges diminuent à mesure que

les nuages sont plus éloignés, et enfin que, plus ils se rapprochent de la ligne d'horizon plus ils sont simples en dessous et ne forment qu'une ligne droite presque horizontale. Cette horizontalité s'observe toujours dans les dessous des nuages quelle que soit l'heure et l'effet d'un ciel. Lorsqu'on veut peindre un effet de ciel nuageux avec le soleil éclairant les nuages de face, il faut employer une toile ou un panneau apprêté clair, gris ou blanc pur, afin que les tons frais et délicats ne noircissent pas ; le bleu devient facilement jaune et vert et pour éviter cela,



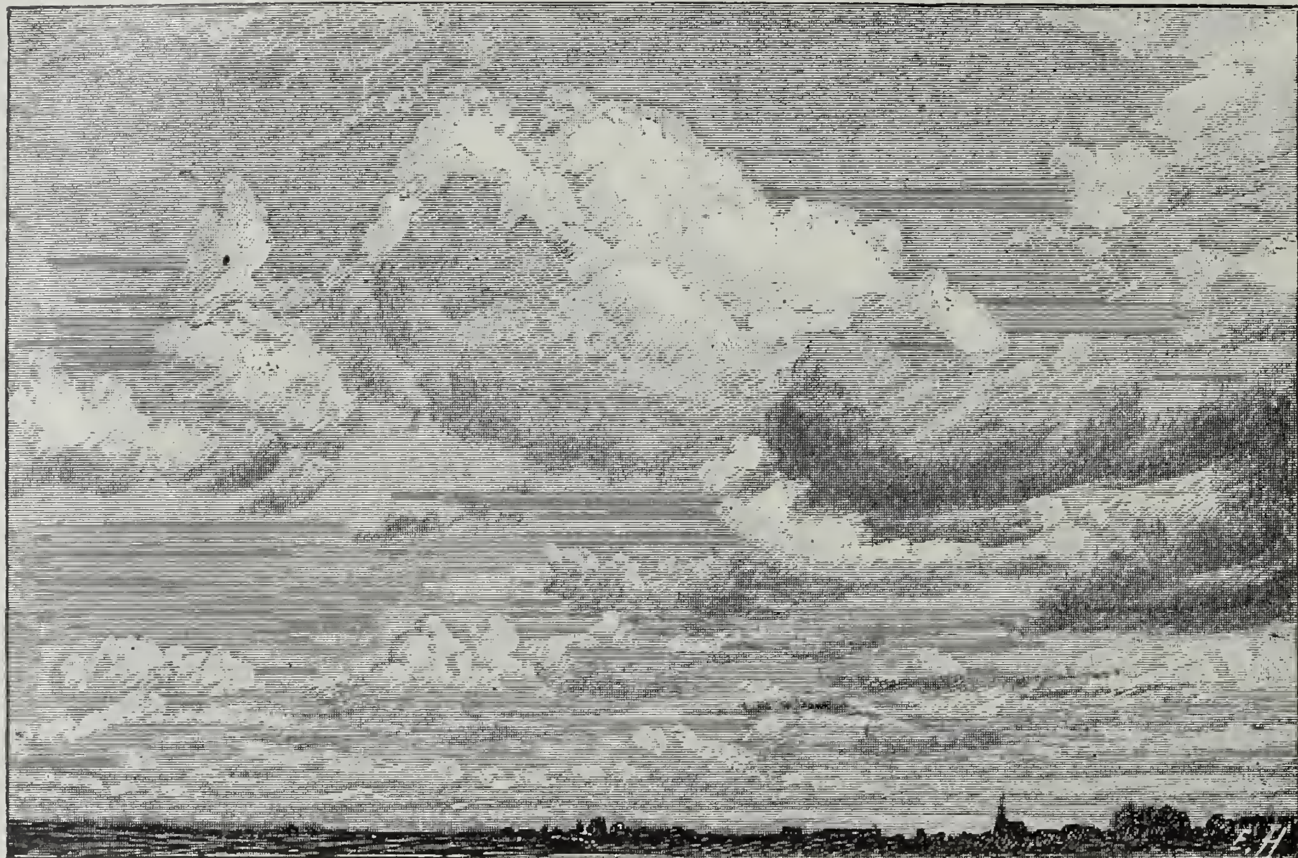
Lignes perspectives des nuages.

il est urgent de n'employer que le blanc de zinc, surtout si l'on se sert du bleu de Prusse pour les bleus si fins qui s'observent dans le bas des ciels. Le blanc d'argent, le blanc de zinc et les tons clairs au second rang de la palette, doivent être très malléables ; il est nécessaire à cet effet de les rendre plus liquides en leur ajoutant, avec l'aide du couteau à palette, quelques gouttes d'huile de lin.

Tout étant bien préparé, on trace rapidement la forme générale des nuages, à l'aide d'un bâton de craie et quand la disposition des masses semble faire un ensemble agréable, on peint les nuages en plaçant les tons foncés d'abord, les demi-teintes et les tons blanc-jaune qui sont si beaux dans cet effet. Il ne faut pas modeler immédiatement chaque nuage, on doit seulement poser les tons pour échantillonner les valeurs et pouvoir saisir rapidement un ensemble. Par le temps le plus calme et quelle que soit la rapidité avec laquelle on aura procédé à cette prépa-

ration, il est certain que les nuages se seront déplacés et que le dessin des lignes d'ensemble n'existera plus. Ceci est prévu et on ne s'en préoccupera aucunement. On s'inspirera seulement des nuages qui sembleront se rapprocher de la forme de ceux que l'on a indiqué et on en copiera la forme et le modelé, le plus exactement possible, tout en respectant les contours ébauchés, afin de ne pas déranger la composition de l'ensemble.

Quand les nuages sembleront satisfaisants, on placera les tons bleus,



L'étude d'un ciel.

en mettant peu de couleur, et en tenant bien compte des valeurs. Si, n'observant pas exactement ce qui vient d'être dit, on commençait par les tons bleus, on ne parviendrait jamais à obtenir la fraîcheur et l'éclat des nuages. Pour bien exécuter les nuages, il faut des brosses plates très douces et des pinceaux de martre plats de différentes grosseurs, surtout pour les petits nuages du bas qui ont une forme très arrêtée et une finesse de dessin que la brosse ne pourrait faire obtenir. Quand le ciel semble terminé, on ajoute encore beaucoup de perspective, en adoucissant le bas du ciel avec la brosse de martre la plus large, que l'on passe légèrement, ainsi que cela a été dit déjà. D'une manière absolue, on ne doit pas empâter les ciels, sous peine de les rendre lourds ; il faut toujours penser que, même par les temps orageux, les plus gros cumulus, qui semblent si lourds, ne sont en réalité



CIEL BLEU ET NUAGES ÉCLAIRÉS A CONTRE-JOUR

que des vapeurs impalpables qui flottent dans l'air. Si, oublieux de ces conseils, on plaçait des empâtements dans les nuages, on obtiendrait des rochers suspendus en place de vapeurs légères et l'on resterait sans ressources pour donner de la solidité aux terrains et aux arbres.

Courbet, à ce qu'on assure, avait un jour peint un ciel nuageux tellement empâté, qu'il fut obligé de continuer la progression des empâtements dans tout le paysage et quand il en vint à l'exécution des premiers plans, l'épaisseur de la pâte était telle, qu'il y enfonça des graviers et des petites pierres naturelles sur lesquelles il peignit pour les mettre en valeur. Cette fantaisie donnait l'impression de l'esquisse d'un panorama, mais elle ne pouvait pas prétendre à être une œuvre d'art, en raison même du côté trompe-l'œil que le peintre avait réalisé ; le trompe-l'œil étant matériel, il est l'opposé de l'art, comme chacun le sait.

Ciel bleu et nuages éclairés à contre-jour. — Nous ne répéterons pas tout ce qui a été dit plus haut concernant le dessin d'un ciel et l'ébauche des tons, c'est toujours le même procédé qu'il faudra employer. Cependant il peut être préférable pour le bien de l'exécution de peindre les parties foncées des nuages seulement et de placer ensuite les bleus de la voûte céleste. En commençant par le bas du ciel et en augmentant les valeurs des bleus jusqu'au haut du panneau, on aura soin de réserver le ton clair de la préparation autour des nuages, c'est ce qui donnera déjà l'effet en les auréolant d'une lumière provisoire.

On terminera cette étude de ciel par les lumières des nuages, en s'efforçant de trouver le ton juste sans avoir recours au blanc pur et en dessinant avec le pinceau la forme de chaque nuage aussi juste que possible. Il est à remarquer aussi que ces lumières se colorent de plus en plus à mesure qu'elles s'éloignent du zénith pour se rapprocher de l'horizon.

Le ciel, nous ne cesserons de le dire, a un rôle considérable dans un tableau et peut le faire valoir ou lui nuire irrémédiablement. Dans un ciel nuageux, on peut trouver aisément le motif d'un tableau. Courbet l'a prouvé, en peignant des marines où le ciel à lui seul était le motif du tableau ; tout le reste, traité très simplement, ne servait en réalité qu'à accompagner les nuages, et l'ensemble en était superbe. Jules Dupré a toujours attaché une très grande importance aux ciels de ses tableaux et il en a fait de merveilleux dont l'un est resté célèbre. C'est celui qu'il peignit dans le tableau intitulé : *La Vallée de Southampton* et qui fut adjugé à la vente Laurent Richard au joli prix de 42 000 francs, vers l'année 1872.

Le ciel éclairé à contre-jour ; temps orageux. — Les études de ciels,

quel que soit leur genre d'effet doivent se peindre le plus rapidement possible à cause de leur mobilité. Il est donc nécessaire, lorsqu'on n'a pas une grande habitude de peindre, d'après nature, de n'employer que de très petits formats, afin de couvrir plus vivement leur surface. Ce n'est que plus tard, lorsqu'on aura acquis plus de pratique, qu'il sera possible d'agrandir les proportions des études, si on le juge à propos. Une chose digne de remarque, c'est qu'à mesure qu'on devient plus habile par la pratique et plus savant par les observations, on éprouve le besoin de diminuer le format des études, au lieu de l'augmenter. Cela tient à ce que l'on sait faire tenir beaucoup plus de choses dans un petit espace et que l'on a reconnu qu'on pouvait noter plus de formes et de tons, en peignant très rapidement. L'impression est si fugitive, les effets se multiplient si rapidement dans le ciel que, même en se servant d'un tout petit panneau, dit panneau de 1, on ne parvient jamais à tout noter, sans que l'effet ait changé. Il est donc compréhensible que si l'on emploie un format au-dessus, sans être très habile à exécuter, il y a beaucoup de chances pour qu'on ne réussisse pas. Le temps matériel de couvrir une grande surface, oblige l'observateur à laisser passer quantité de jolis tons et de formes pittoresques sans pouvoir les noter ; on évitera ces regrets en peignant de petites études.

Le temps orageux est, pour le paysagiste, une source inépuisable de sujets de tableaux. Les effets du ciel se multipliant avec la rapidité et la variété d'un kaléidoscope, on ne se lasse pas d'observer et de peindre. Par les temps orageux, en ne peignant que de petits panneaux, l'on peut, sans changer de place, peindre plusieurs études dans une séance de deux ou trois heures et ces documents sont indispensables quand on est devenu assez savant pour peindre des tableaux à l'atelier.

Pour peindre un ciel orageux, on procède toujours comme il a été dit dans les chapitres précédents. Ce qui diffère c'est la manière de peindre pour obtenir les rayons transparents qui sont projetés par le soleil passant dans les trouées des nuages.

Pour obtenir ces rayons qu'on nomme des gloires et qu'en sculpture on emploie pour la décoration des monuments religieux, voici comment procèdera le peintre :

Le panneau doit être préparé *maigre*, c'est-à-dire avec une couche de peinture que l'on nomme impression et qui, avec l'essence de térébenthine, ne contient que quelques gouttes d'huile. Si on a employé comme liquide l'essence pure pour ébaucher l'ensemble, l'apprêt *maigre* de la toile ou du panneau dont on se sert aura absorbé suffisamment le liquide de la couleur que l'on vient de poser et le tout sera assez *pris* pour que l'on puisse remettre un ton transparent sans effacer les formes de nuages. Cette opération, qui demande une longue explication pour



LE CIEL ÉCLAIRÉ A CONTRE-JOUR, TEMPS ORAGEUX

la décrire, n'est pas très difficile en pratique. Ce n'est, en réalité, qu'un tour de main à donner habilement; on y réussira vite après quelques essais. Voici comment on y parvient :

Après avoir préparé le ton argenté du rayon de lumière, on prend un pinceau de martre plat rempli d'essence et on s'en sert pour détremper le ton du rayon. Quand il semble bien liquide, on épure le pinceau pour qu'il contienne peu de couleur et on peint le rayon, en l'appliquant d'un seul coup donné bien dans la direction voulue. Comme la couleur est très liquide, elle glace sans effacer et la transparence est obtenue. Il ne faut pas s'y reprendre à deux fois ; si l'on recommençait, le ton se salirait et le second coup enlèverait les dessous ; il vaut mieux dans ce cas ne pas corriger le dessin et conserver le ton. Les lumières suffisent quelquefois aussi, lorsqu'elles sont placées et mises un peu en pâte, pour obtenir l'effet des rayons ; avec une brosse plate, peu fournie, on imite ces projections lumineuses en appliquant les soies sur le ton clair et en traînant la brosse de haut en bas dans le sens du rayonnement. Lorsque les rayons sont très éclatants et qu'ils viennent éclairer les premiers ou les seconds plans d'un paysage, s'ils ont une grande importance, voici comment on les obtient. On laisse sécher le ciel pendant quelques jours puis on passe un peu d'huile de lin à la place où doit se peindre le rayon; cette opération se fait à l'aide d'une brosse que l'on trempe légèrement dans l'huile ; on essuie après avec un chiffon pour qu'il ne reste presque rien, mais que la partie soit seulement un peu grasse.

Pour appliquer le rayon, voici ce qu'il convient de faire. Le ton étant préparé sur la palette, on prend une large brosse plate, courte de soies, on touche à peine le ton et l'on frotte ensuite la brosse sur la palette pour qu'elle soit imprégnée du ton entièrement, c'est alors que l'on traîne la brosse dans le sens des rayons que l'on a huilés. Le succès est certain au premier essai, à la condition *sine qua non*, de ne pas mettre le moindre liquide dans la brosse, c'est ce qui s'appelle employer la couleur à sec. On peut se servir d'une règle pour guider la brosse, quand on veut obtenir des rayons très grands et d'une rigidité parfaite. Nous ajouterons encore qu'il est indispensable de donner le coup de brosse, en partant du foyer de la lumière pour descendre jusque sur les terrains si cela est jugé nécessaire. Nous avons donné ici ce dernier moyen d'obtenir les rayons lumineux pour ne plus revenir sur cette question ; mais il aurait dû se trouver plus loin, quand nous donnerons des conseils sur la manière de faire un tableau, puisqu'en ce moment, nous ne faisons que la description des moyens de faire des études de ciels, peints du premier coup et qu'on ne prépare pas l'étude pour y revenir plus tard.

Ciel du matin ; soleil levant ; disque dans la toile. — L'effet de soleil dans la toile peut être tenté avec succès quoi qu'en pensent certains cri-

tiques, qui, ne connaissant pas les lois de l'harmonie picturale et la science des valeurs et des tons complémentaires, s'en tiennent à une opinion préconçue, disant que les couleurs dont dispose le peintre sont trop ternes pour qu'il prétende donner l'éclat de la lumière. Ils sont dans l'erreur.

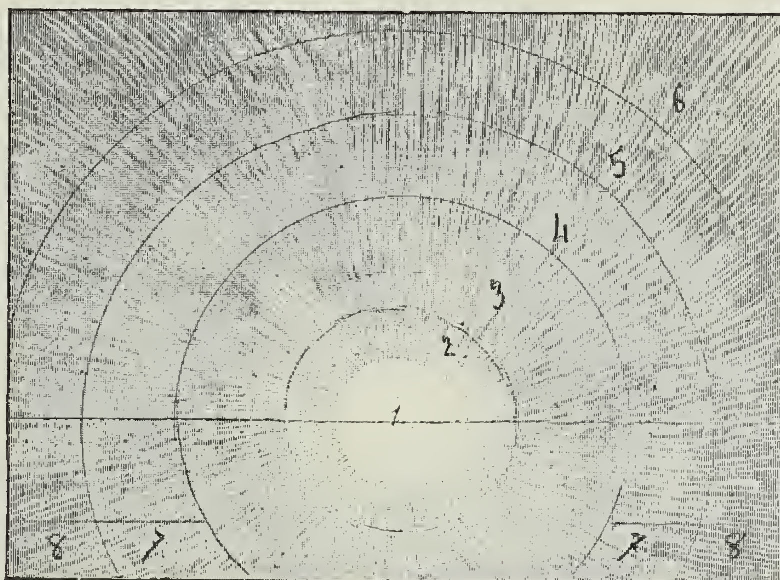
Tous les grands paysagistes ont peint le soleil dans la toile et l'ont rendu suffisamment lumineux pour que l'on ne songe pas à demander plus d'éclat. Claude Lorrain, Rembrandt, Joseph Vernet, Rousseau, Daubigny et beaucoup de nos contemporains, tels que Claude Monet, Pissaro et d'autres, nous ont prouvé que le peintre possède sur sa palette des éléments assez puissants pour tout tenter et qu'il peut y prétendre, s'il possède la science suffisante.

Les études du soleil levant sont pénibles à faire, il faut, pour se lever de grand matin, posséder une santé et une force physique, doublées d'une volonté constante, toutes choses qui ne sont pas toujours à la portée des artistes les mieux intentionnés. C'est surtout pour cette raison que l'on peint davantage à d'autres heures. Cependant tous les peintres sont unanimes à reconnaître que les effets du matin sont beaucoup plus poétiques que ceux de la journée, et Corot l'avait si bien compris qu'il se levait avec le jour et partait au travail avant que le soleil ne fut visible.

Pour peindre le soleil dans la toile, il faut préparer la palette avant l'heure de l'effet, en composant des gammes de tons à l'avance. Le temps de l'étude ne dure que quelques minutes et, si l'on n'est pas très entraîné on ne peut espérer y parvenir convenablement. C'est pour cela qu'il est utile d'avoir à sa disposition une palette chargée de tons, qui, se rapprochant beaucoup des tons justes, sont d'un emploi facile et aident à la rapidité de l'exécution. On ne peut songer à composer ainsi la palette si l'on n'a pas déjà observé attentivement les colorations du soleil et du ciel au lever du soleil. C'est pour cela que nous conseillons au débutant d'aller observer d'abord et de ne pas peindre dans la première séance. Le mieux, c'est de n'emporter qu'un crayon et un album et d'écrire ses impressions pour les retrouver plus tard. Voici comment il faudra procéder :

Le disque sera dessiné et portera un numéro ; le 1 par exemple, puis des cercles qui iront en s'agrandissant à mesure qu'ils s'éloigneront du centre, porteront des numéros également, tels 2, 3, 4, 5, 6, etc... Si la diversité des tons l'exige on pourra encore tracer des lignes horizontales dans le bas du ciel pour leur donner aussi des numéros de repère. L'album ayant été ouvert entièrement on dessinera sur la feuille de gauche et sur celle de droite, en consignant chaque ton avec son numéro correspondant au dessin. Cette manière de procéder a été très employée par les maîtres, depuis Claude Lorrain jusqu'à Eugène Delacroix, Henri Regnault et de plus modernes encore. Avec l'habitude qui vient vite, on

arrive à noter justement et à écrire des ciels et tous les effets généralement, de façon à pouvoir les peindre de souvenir très supérieurement, si l'on a quelque peu la mémoire de la couleur, que cette gymnastique mentale développe rapidement. Nous ne dirons pas avec quels tons doivent se composer les gammes de jaunes et de gris-violets qui sont nécessaires pour peindre cet effet qui varie à l'infini, mais nous ajouterons que la facture générale d'un ciel sans nuages, doit être rayonnante et que tous les rayons doivent converger au centre lumineux pour



Notation d'un ciel avec le soleil dans la toile.

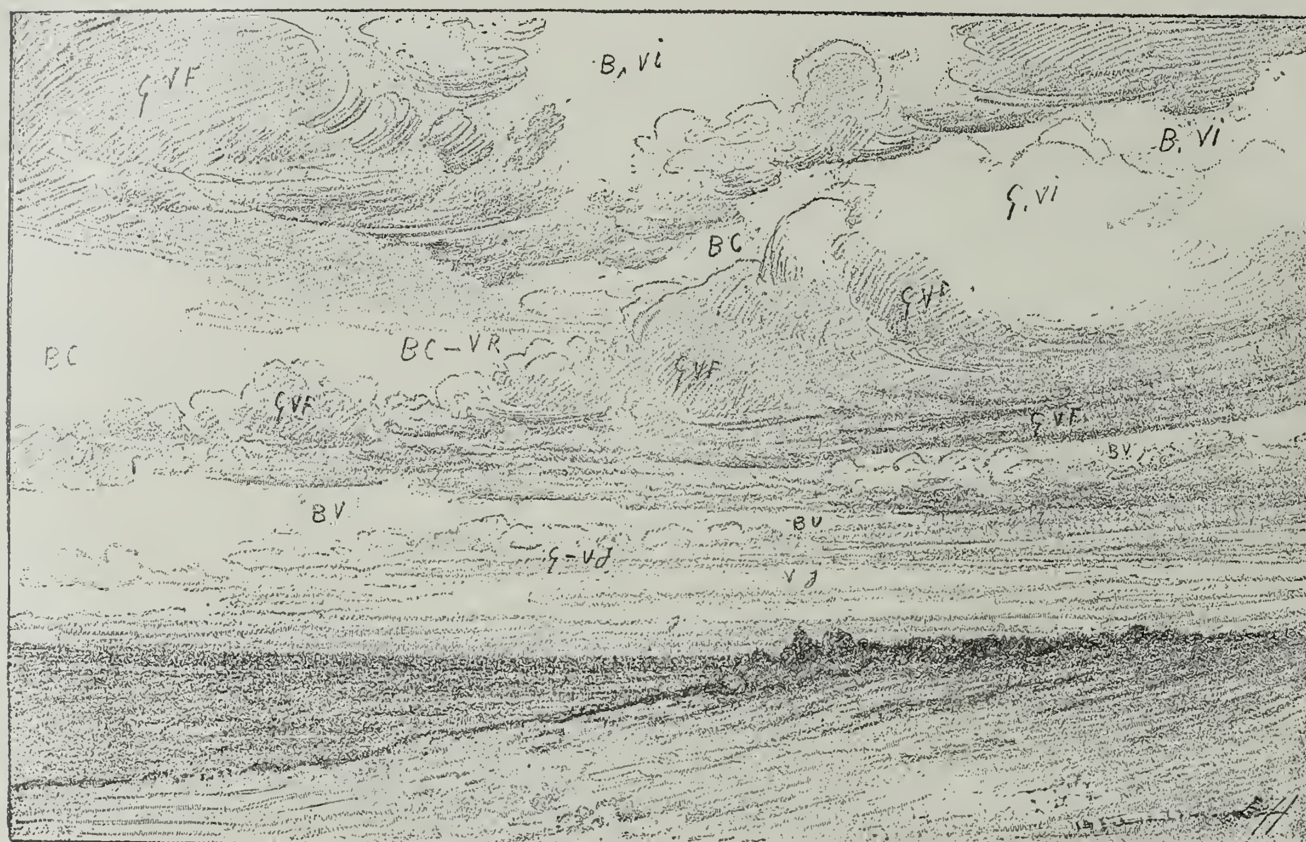
produire illusion et lumière. Le dessin ci-contre montre comment on devra poser les touches en peignant.

Ciel nuageux (effet gris lumineux à contre-jour). — Les dessins au fusain permettent de saisir rapidement les lignes générales d'un ciel ; avec un peu d'habitude, on peut même dessiner et modeler très finement les formes des nuages, c'est donc un moyen bon à utiliser. Mais comme il a été dit dans le précédent chapitre, le moyen le plus pratique à employer, c'est le croquis rapide (assez semblable aux cartes de géographie) avec des numéros correspondants ou des signes particuliers, ainsi que beaucoup de peintres l'ont adopté pour aller plus vite. Voici un exemple et un dessin.

Les tons bleus de la voûte céleste sont désignés par les lettres B. Vi dans le haut, cela veut dire bleu violet : plus bas, les lettres B. C. veulent dire bleu colbalt et le trait d'union qui relie le signe V.-R. veut dire violet et rouge. Plus bas B. V. dit bleu vert et G. V. j. dit gris, vert-jaune. Les nuages marqués par places G.Vi signifient gris violet G. Vi. F. dit gris violet foncé, etc. Il est facile d'apprendre ces signes, mais on peut adopter une autre sténographie ; tous les signes sont bons pourvu

qu'on les reconnaisse facilement. La même notation se fait avec le pastel en ne posant qu'une touche de chaque ton et en écrivant des notes complémentaires ; c'est aussi un très bon moyen.

Quand on sera plus familiarisé avec la nature, on pourra faire des pastels très étudiés pour noter et peindre les ciels ; ce moyen qui est plus rapide que la peinture à l'huile, offre aussi l'avantage de faire obtenir une grande fraîcheur de colorations. Il est donc nécessaire de



Moyen employé pour noter les tons d'un ciel.

l'employer pour se contraindre à chercher avec les couleurs à l'huile, les qualités de coloration et de fraîcheur que donne le pastel.

Pour revenir à nos conseils sur la manière de peindre des ciels nuageux, par un effet gris lumineux, nous dirons tout d'abord que les effets gris varient à l'infini, comme chacun sait, et qu'il n'y a pas de méthode générale pour les peindre. Chaque effet impressionne d'une façon différente l'artiste qui observe et qui sent; la disposition d'esprit est aussi particulière devant les différents effets et c'est à bien rendre ce que l'on ressent qu'il faut s'appliquer. Il faut donc avant tout être doué, ressentir, comprendre, éprouver des sensations, autrement on ne ferait rien d'artistique.

Une chose dont on n'est pas toujours suffisamment pénétré, c'est que le métier (l'adresse de main) n'a rien de commun avec l'art; qu'une œuvre d'art peut être mal exécutée et rester quand même une œuvre



CIEL NUAGEUX (EFFET GRIS LUMINEUX A CONTRE-JOUR)

d'art. Si l'impression a été vivement éprouvée par l'artiste, il l'aura traduite de façon compréhensible et les naïvetés ou les gaucheries d'exécution n'en seront que plus intéressantes pour les dilettantes.

Jules Dupré disait un jour à une élève débutante, très bien organisée pour faire de la peinture, pendant qu'elle lui montrait ses études : « Vous avez, Madame, une qualité que je voudrais bien posséder », comme la dame écoutait surprise, le Maître ajouta : « C'est la naïveté, prenez garde de la perdre, car vous ne la retrouveriez jamais. » Donc, peu importe l'exécution, c'est la sensation qu'il faut faire éprouver aux spectateurs. Les moyens que nous donnons ne s'adressent qu'aux débutants ou aux peintres qui voudraient les essayer à titre de curiosité; ils pourront modifier ce qu'ils voudront, prendre et laisser, ou ajouter.

C'est un moyen et pas autre chose.

Nous supposons que l'élève se disposant à peindre l'effet gris lumineux, a préparé tout ce qui lui sera nécessaire, ainsi que nous l'avons recommandé dans les principaux chapitres. Si la préparation du panneau est blanche ou gris-clair, voici comment il devra peindre :

Préparer sur la palette, des tons gris de différentes valeurs et des tons de lumières, variant de colorations et de valeurs.

N'employer comme liquide que l'essence pure. Commencer par peindre (par un frottis) les lointains (ou l'horizon) pour avoir un point de départ et une vigueur qu'on ne devra pas égaler dans le ciel.

Lorsque toutes ces dispositions seront prises et que les principales masses des nuages seront indiquées au crayon à mine de plomb, on ébauchera en se servant de la couleur très liquide et on procédera par des tons mis à plat, sans les fondre. Par exemple, pour tous les nuages du fond qui seront presque de même valeur, on posera un ton unique, bien en valeur, puis on ébauchera de la même façon, les nuages du dessus qui sont plus foncés. Pour cette partie, on aura soin de réserver le fond du panneau qui par sa couleur gris-clair ou blanc aidera à modeler provisoirement. Enfin on placera les tons gris plus foncés et plus chauds qui se trouvent dans le haut. Reprenant ensuite le ciel par le milieu, on se rendra compte de l'endroit où se trouve la plus grande lumière, c'est-à-dire le nuage le plus blanc; on peindra cette lumière et successivement toutes les autres, en ayant soin d'observer la dégradation des valeurs. Les trouées bleues se peindront ensuite en comparant leur degré de valeur par rapport aux gris des nuages. (Le miroir noir est très utile pour renseigner sûr la valeur de ces bleus lorsqu'on se trouve hésitant.) Enfin, c'est par les lumières des nuages du bas, ou de derniers plans, que le ciel se terminera. On aura soin de dessiner le plus exactement possible les formes de ces lumières qui silhouettent et donnent du caractère aux nuages. Une brosse bien douce ou un large pinceau sont indis-

pensables pour peindre tout le ciel; les pinceaux plats et un peu longs de poils sont préférables pour dessiner les lumières.

Il peut arriver aussi que se trouvant pris au dépourvu, on n'ait sous la main qu'une toile ou un panneau apprêté foncé; dans ce cas, c'est par l'application des lumières que l'on commencerait l'étude, en la continuant par les demi-teintes et les gris les plus foncés. On peut peindre à plat toute une partie de lumière et y ajouter ensuite des gris foncés qui se modèlent facilement dans la pâte fraîche. C'est un très bon procédé, mais il faut bien calculer la valeur de la lumière avant de la poser et la mettre moins claire qu'on ne la voit, afin de remettre ensuite quelques parties plus lumineuses si cela est utile.

La préparation foncée est très séduisante attendu qu'elle aide à trouver les valeurs et qu'elle facilite la rapidité d'exécution, mais elle a l'inconvénient de faire noircir les études, si on n'a pas la précaution de peindre avec une pâte très épaisse.

L'emploi d'une préparation foncée est très utile pour peindre les couchers de soleil et les effets de lune.

Effet d'orage; ciel et paysage. — Le ciel d'orage peut à lui seul faire l'objet ou le motif d'un tableau. Les effets en sont si imprévus et si pittoresques, qu'on ne regarde plus le paysage, lorsque le temps nous annonce l'orage. Les nuages se précipitent, se transforment avec une rapidité surprenante et il faut posséder une grande habitude de peindre des pochades pour arriver à noter un tel effet.

Cependant ce n'est pas impossible et, dût-on ne pas réussir, il faut essayer de peindre quand cet effet se produit, car, quelque soit le résultat obtenu, il y aura toujours dans une étude faite d'après nature des renseignements utilisables un jour ou l'autre. Il n'est pas toujours facile de trouver un endroit pour se placer, d'où l'on puisse voir une grande étendue de ciel et des terrains intéressants, tout en étant bien abrité de la pluie. Comme on est d'ailleurs généralement surpris par l'orage on se place où l'on peut lorsqu'on se décide à le peindre, à moins que bravement on ne risque d'être trempé jusqu'aux os comme cela nous est arrivé à nous-même dans les montagnes du Dauphiné.

Tenté par la beauté d'un ciel orageux nous avions commencé une étude et les premiers éclairs n'avaient pu nous décider à plier bagage. La tempête éclata enfin, mais la splendeur du spectacle qu'elle nous offrit ne fit qu'exciter notre ardeur et nous continuâmes à peindre au milieu du tonnerre et sous d'épouvantables rafales. Notre courage fut mal récompensé : un coup de vent plus violent que tous les autres emporta notre parapluie, renversa notre chevalet et nous dûmes prendre la fuite en sauvant toutefois nos études, trop heureux de trouver un abri d'où nous vîmes non sans une certaine terreur la foudre tomber

sur un arbre à quelques mètres de l'endroit où nous nous étions installé.

L'arc-en-ciel. — L'effet d'orage que l'on vient de lire, n'a pas besoin d'être plus expliqué au point de vue des moyens à employer pour le peindre ; tout ce qui a été dit aux chapitres précédents, nous semble suffisant; les procédés sont les mêmes. Nous ne voulons pas, cependant, terminer l'examen de ces effets d'orage sans donner quelques conseils sur la manière de peindre l'arc-en-ciel, une des plus grandes difficultés dont le paysagiste ait à triompher. Ce n'est pas que l'arc-en-ciel soi en lui-même très difficile à peindre, mais il y a un écueil à surmonter Le premier c'est que la forme ronde de l'arc ne se prête pas à tous les genres de paysages et qu'il est très difficile de trouver un motif qui ne soit pas détruit par la forme et les tons d'un arc-en-ciel. Les couleurs du prisme sont tellement lumineuses, les tons sont si purs, qu'on ne sait comment *les faire tenir* avec les tons relativement gris des paysages. Mettre dans l'air de semblables colorations, qu'elles soient légères, transparentes, fraîches et diaphanes, qu'elles soient à leurs plans et ne nuisent pas à l'ensemble, tout cela est on ne peut plus difficile à obtenir. Ce n'est cependant pas impossible. Pour peindre l'arc-en-ciel d'après nature, voici ce qu'il convient de faire. Chacun sait que l'on peut étudier ce phénomène atmosphérique très souvent, lorsqu'on est intéressé à l'observer. C'est au printemps plus particulièrement, au moment des giboulées de mars et d'avril, qu'on a le plus d'occasions de peindre cet effet. Ce que l'on sait aussi, c'est que, pour observer l'arc-en-ciel, il est nécessaire de tourner le dos au soleil, et que le temps soit orageux. Ce n'est qu'en prenant ces dispositions que l'on pourra peindre cet effet.

Il faut aussi que les outils soient disposés à l'avance et que la palette soit préparée lorsque l'on part pour l'étude. Cela est nécessaire, indispensable même, car on sait que l'effet, lorsqu'il se produit, ne dure souvent que quelques minutes et rarement plus d'un quart d'heure ; il faut donc être toujours prêt à s'asseoir et à peindre instantanément. Il est aussi préférable de se munir d'un petit panneau apprêté gris foncé : cette valeur permet de peindre plus vite que sur un fond clair, parce que l'on est renseigné sur la valeur que l'on doit donner aux tons de l'arc-en-ciel, dès que l'on a posé la première touche, on n'a plus qu'à peindre le ciel dans le ton ; mais la valeur du fond étant déjà juste, l'effet se produit et l'on travaille avec moins de tâtonnements. On indique rapidement la forme en la dessinant avec la craie et l'on divise les tons par bandes parallèles, pour s'assurer qu'ils tiendront tous dans la largeur que l'on a adoptée pour l'arc-en-ciel ; c'est par le jaune clair qu'il est préférable de commencer ; on applique ensuite le ton vert, puis le bleu

et le violet qui termine le contour intérieur de l'arc. Le rouge et l'orangé se placent ensuite. Il faut avoir bien soin de n'employer que de l'essence comme liquide et de peindre avec peu de couleur ; les empâtements empêcheraient de fondre les tons, il serait impossible de les faire passer du jaune au bleu, ou de l'orangé au jaune, etc., sans transition. De plus, on ne parviendrait jamais à faire *tenir* l'arc dans le ciel, il aurait toujours l'air d'être en dehors de l'atmosphère et du paysage et ne se lierait pas ; il ne formerait pas un ton homogène. Quand l'arc-en-ciel est peint, on



L'arc-en-ciel.

l'entoure avec les tons du ciel en le fondant sur les bords, le plus possible. Dans la plupart des cas, il y a beaucoup de violet dans le ciel autour de l'arc. C'est une remarque à faire pour aider à donner de l'éclat aux jaunes lumineux.

Une des plus grandes difficultés à vaincre, c'est comme nous l'avons dit, que ces tons si clairs paraissent s'éloigner dans le fond et semblent bien au plan où l'on a l'intention de les mettre. Quelquefois l'arc-en-ciel est très rapproché ; il semble même reposer sur les premiers plans du motif et l'on voit très distinctement les arbres et les montagnes au travers. Pour peindre cet effet, il est nécessaire d'exécuter le paysage d'abord, de le laisser sécher et de peindre ensuite le ciel et l'arc-en-ciel, mais cela est terriblement difficile. Il faut peindre l'arc avec des glacis pour qu'ils laissent voir le paysage au travers et ne peindre le ciel que lorsque l'arc est terminé, mais encore tout frais ; s'il était sec, on par-

viendrait très difficilement à le fondre. L'arc-en-ciel est intéressant à étudier, quant à en faire, ce qui s'appelle un tableau, il ne faut l'essayer que lorsqu'on est en possession de beaucoup de science. Les artistes professionnels ne s'attaquent que rarement à cette difficulté parce qu'elle ne souffre pas la médiocrité et que le grand peintre Millet en a fait un tableau si célèbre qu'il faudrait une réelle témérité pour l'essayer après lui.

Effet de pluie ; pluie et soleil. — Par les temps orageux que nous avons décrits, il y a des tableaux très intéressants à faire dans tous les pays et avec tous les motifs. Ce qu'on a lu nous semble cependant manquer d'un renseignement utile ; pour être plus complet nous allons le donner. Ceci ne s'applique que dans le cas où l'on ferait un tableau à l'atelier et que l'on serait embarrassé pour l'exécution de la pluie tombant sur les premiers plans, passant devant les nuages du fond et les seconds ou troisièmes plans de terrains, d'arbres, de rochers, etc... La pluie tombant dans les fonds, peut se peindre comme il a été dit pour les rayons du soleil et doit être exécutée en peignant le ciel. Quant aux effets de pluie de tout premier plan, voici comment il faudra procéder. On aura soin de laisser bien sécher le paysage, et l'on passera un léger coup de grattoir, de rasoir, ou de papier de verre (à volonté) pour qu'il ne reste pas d'épaisseurs de couleur, à l'endroit où l'on se dispose à faire passer les averses de pluie. Ceci étant fait, on étendra un peu d'huile sur cette partie que l'on essuiera ensuite pour qu'il ne reste qu'un frottis seulement, un peu gras. Ayant ainsi disposé la toile, il ne s'agira que de préparer les tons ; voici ce qu'il faudra faire. A l'aide du couteau, on fera un ton gris de la même valeur que celui du ciel et un autre ton gris plus clair selon que l'on veut éclairer plus ou moins la pluie tombante. Ces tons seront placés sur une palette propre, sans autre couleur, parce qu'il est nécessaire d'avoir beaucoup de place pour détremper les tons en employant la couleur aussi liquide que de l'eau. Le liquide sera composé d'essence et de quelques gouttes d'huile (presque de l'essence pure), disposé dans un vase assez large pour qu'une grosse brosse y puisse pénétrer (le petit godet à palette serait insuffisant). La brosse devra être assez large pour que l'on puisse opérer d'un seul coup ; si l'on est obligé de s'y reprendre à plusieurs fois, cela compliquera la difficulté. La brosse à employer pour cette opération doit être large, plate, d'une longueur de soies moyenne et peu fournie (il est facile de diminuer l'épaisseur d'une brosse trop fournie en donnant un léger coup de canif tout autour de la virole en fer ; en appuyant plus ou moins la pointe du canif, on enlève autant de soies qu'on le désire). La brosse étant trempée dans le liquide, on touche avec le ton le plus foncé, on l'étale sur la palette de façon à en

faire un glacis dont la brosse soit pleine ; on aplatit ensuite la brosse sur la palette pour que les soies se trouvent bien alignées ; on prend alors un *peigne*, *un démêloir dont les dents ne soient pas trop écartées*, et on l'enfonce dans les soies de la brosse, près de la virole ; puis on tire la brosse en ayant soin que les soies restent bien à l'alignement. Quand la brosse est ainsi préparée, on la passe légèrement de haut en bas, à la place voulue sur la toile et l'on obtient des raies parallèles qui imitent la pluie. Pour bien réussir, il est nécessaire de passer d'abord le ton foncé et de revenir ensuite avec le ton clair. Le goût de l'artiste est le guide le meilleur pour tout ce qui se rattache à cette opération ; il y a quantité de choses que l'on ne peut dire et qui seront devinées. Cet outil à lui seul ne peut suffire ; il donne bien des lignes qui imitent les parties rayées de la pluie, mais il fait un travail régulier, monotone, qui deviendrait insipide s'il n'était dirigé par un cerveau intelligent et artiste. C'est un moyen et rien de plus. Si l'on avait à peindre des parties de pluie tombante dans de grands panneaux décoratifs ou dans des tableaux de dimensions très importantes, comme la brosse ne serait pas assez large, on achèterait chez les marchands de couleurs ordinaires, un outil de peintre de décors qui se nomme spaltoir ou spalter ; il y en a de toutes largeurs, depuis deux centimètres jusqu'à vingt ou vingt-cinq, et l'on s'en servirait en employant le procédé qui vient d'être décrit pour la brosse.

Le coucher du soleil. — Le moyen le plus pratique pour peindre l'effet du soleil couchant, c'est d'employer de petits formats, toiles ou panneaux et de les préparer d'un ton brun foncé, composé de blanc, de noir et de brun rouge. Le paysagiste qui travaille dehors, doit toujours avoir dans sa boîte ou dans son sac plusieurs petits panneaux pour les effets accidentels. Il peut se trouver tenté de peindre au moment où il ne s'y attend pas et l'effet de soleil couchant est de ce nombre. On ne peut, en effet, généralement pas prévoir dans la journée que le ciel sera intéressant à peindre au coucher du soleil. C'est au moment où on s'y attend le moins que les plus beaux effets se produisent ; il ne faut pas se laisser prendre au dépourvu.

Le procédé à employer pour peindre le soleil dans la toile avec un ciel sans nuages, est nécessairement le même que celui qu'on a lu pour peindre l'effet du soleil levant ; il n'y a que les tons qui changent, nous renvoyons le lecteur à ce chapitre où il trouvera tous les renseignements.

Les études de soleil couchant se font, le plus souvent d'une manière imprévue, mais il arrive souvent aussi que l'on vienne s'installer pour peindre un effet semblable, avec l'intention d'en faire une étude très poussée; voici ce qu'il faudra faire : Après avoir bien observé l'effet

dans une première séance dans laquelle il est nécessaire de ne pas peindre, mais de choisir attentivement la place où l'on viendra travailler, on reviendra le lendemain et, selon l'importance de la toile ou la complication des silhouettes, on devra commencer la mise en place et le dessin une heure environ avant que l'effet ne se produise. Ce dessin devra être fait à l'encre de Chine et il est avantageux d'employer une toile préparée d'un ton chaud et foncé ; néanmoins la toile blanche peut suffire puisque l'on n'a pas l'intention de terminer du premier coup. Si la préparation de la toile est claire, il faudra, au moment où l'effet se produira, ébaucher toutes les parties les plus foncées en considérant momentanément la valeur de la toile, comme le ton juste du ciel. Si le motif représente des maisons, c'est par leurs toitures que l'on devra commencer, et en général, par tout ce qui se silhouette sur le ciel. Il ne faut pas se préoccuper du ton juste de chaque chose, dans cette première séance ; l'important c'est de préparer des dessous chauds de tons et bien en valeur. Il faut voir l'endroit où se trouve placé le plus grand noir et l'indiquer tout d'abord; puis on continue l'ébauche par des tons foncés mais en gardant toujours la proportion juste des valeurs qui ne devront pas égaler le noir unique qui est destiné à éclairer tous les tons foncés. Quand toute l'étude sera ainsi ébauchée, la toile étant restée réservée à l'endroit du ciel, on aura obtenu déjà un effet d'ensemble assez intéressant et l'on pourra se rendre compte des lignes de la composition. Cette préparation aura demandé un temps assez long pour que l'effet soit passé depuis un moment il n'y aura plus qu'à rentrer au logis et à revenir le lendemain pour commencer à peindre réellement. Lorsqu'on se dispose à ébaucher une toile comme il vient d'être dit, il est utile de préparer quelques tons avec du noir, de la laque ordinaire et un peu de blanc. On peut alors, en ébauchant les dessous en *jus* (c'est-à-dire avec beaucoup de liquide dans la brosse), tout en se servant du ton foncé préparé, y ajouter, selon ce que l'on observe dans la nature, de la terre de sienne naturelle ou brûlée, du vert émeraude, du bleu de Prusse, du jaune indien, etc... sauf les couleurs couvrantes et le blanc. Il ne faut pas craindre de faire cette ébauche très foncée, car il est rare, quelle que soit l'audace que l'on semble avoir montrée, que le tout ne soit pas ébauché trop clair ; c'est une constatation que chacun fait, neuf fois sur dix, quand, dans la seconde séance, on a peint le ciel.

Avant de donner d'autres explications, nous ne saurions trop engager les débutants à faire des petites pochades de cet effet en choisissant des lignes simples, pas de maisons, ni d'arbres ; une ligne d'horizon et un terrain nu au premier plan suffisent. Ce n'est que progressivement qu'il faudra arriver à peindre un motif, comme celui qui nous occupe et auquel nous allons revenir.

Le dessin hors-texte ci-contre va nous servir pour expliquer la manière de peindre l'effet de soleil couchant. C'est un motif pris dans l'Isère, au pied des montagnes ; mais tous les pays peuvent se peindre de la même façon, que les montagnes soient au premier plan ou à l'horizon, peu importe.

Lorsque l'on peint un paysage où il y a de l'eau, que cette eau soit calme ou agitée, il faut toujours qu'elle soit peinte en même temps que le ciel, c'est-à-dire dans la même séance. Nous en avons déjà donné la raison, c'est que le ciel devant refléter ses tons sur les premiers plans, ces reflets deviennent indispensables, lorsqu'il s'agit de premiers plans qui réfléchissent le ciel comme un miroir. Le ciel, l'eau et les premiers plans (on nomme aussi les terrains de premier plan, les devants du tableau), doivent donc être peints dans la même séance. C'est par les tons bleus du ciel que l'on commencera à peindre, en les dégradant ; puis on ajoutera les tons gris violets des nuages, et comme on aura eu soin de réserver la toile dans les parties les plus claires des nuages, l'effet sera déjà marqué. On le complètera en peignant la lumière claire et chaude des nuages. On doit aussi, tout en peignant le ciel poser des notes du ciel dans l'eau pour se guider sur la valeur que l'on devra donner à cette eau. On sait que, malgré tout l'éclat de lumière qu'elle semble donner, l'eau qui réfléchit le ciel ne peut et ne doit jamais être aussi claire que lui. Ce qui la fait paraître très claire, c'est qu'elle est entourée partout des tons foncés du terrain. La rivière qui nous occupe est torrentueuse ; elle descend des glaciers et roule sur un fond de rochers qui la brise en mille cascades. C'est une eau lourde et opaque sans cesse remuée, qui ne reflète rien que le ciel. Pour peindre cette eau, il convient de procéder comme pour le ciel, en réservant toujours le fond de la préparation de la toile, pour faire les parties les plus claires. C'est par le ton foncé qui se trouve placé sous les *vagues* que l'on devra commencer en y ajoutant les tons gris bleus qui se dégradent en s'éloignant, puis en terminant par les lumières jaunes et rouges dont les plus claires se trouvent au premier plan. L'eau que nous décrivons est une eau fuyante, c'est une des plus grandes difficultés que l'on puisse rencontrer en peignant le paysage, et l'on n'y réussit bien que lorsque l'on peut se placer de façon à voir certaines parties de profil, au moyen d'un coude de la rivière. Nous avons dit plus haut qu'il fallait commencer par peindre les *vagues* ; c'est avec l'intention de faire remarquer que si elles paraissent lourdes et sans transparence, c'est qu'elles le sont en réalité. C'est ce qui les différencie des cascades que l'on observe dans une eau qui au lieu de s'en aller dans le fond, vient au contraire sur le devant du tableau. Nous en reparlerons plus loin en expliquant le procédé pour peindre les cascades et les eaux transparentes.



COUCHER DE SOLEIL

Si on est assez habile pour avoir peint le ciel et l'eau sans que l'effet soit trop changé, il faudra peindre les montagnes du fond, pendant que le ciel est encore frais, afin que les contours se fondent et se dessinent sans sécheresse ; ne dut-on peindre que le contour de ces montagnes, il est indispensable de le faire dans la séance où l'on a peint le ciel. Il est nécessaire d'abandonner le travail quand l'effet est passé, parce que l'on mettrait des valeurs fausses qui seraient gênantes pour la continuation de l'étude. Lorsque l'on ne se sent pas fatigué, on peut continuer à travailler jusqu'à la nuit, en peignant le crépuscule, de la même place et sur un autre panneau, comme il sera dit plus loin.

Pour la continuation de l'étude commencée, voici ce que l'on devra faire : peindre d'une seule valeur les violets des montagnes du fond, en les couchant à plat d'un seul ton, mais en observant qu'elles se dégradent en s'éloignant. Pendant que la couleur est fraîche, on ajoute les tons roux formés par les herbes brûlées, on termine en plaçant les tons gris violets et clairs de la neige des sommets. Il est à remarquer que la neige dans cet effet se trouve plus foncée que le ciel. Les arbres qui se silhouettent dans les fonds seront peints pendant que les tons des montagnes sont frais, et tout le côté droit du tableau pourra être peint dans cette séance, sans s'occuper du pont, ni des premiers plans. On sait que les arbres doivent être peints avec peu de couleur et en commençant par les tons les plus foncés. Nous n'en parlerons plus que pour recommander d'en bien noyer les contours afin de donner la sensation du vague et des formes imprécises de cette heure. La séance suivante commencera par les tons vigoureux des arches du pont, en observant que les plus grands noirs se trouvent placés sous les rochers de premier plan. Le pont et les rochers se terminent en ajoutant le ton local, violet, et en terminant par les dessus clairs et froids qui les modèlent. Le groupe de maisons et les arbres du second plan, à gauche, seront peints ensuite en procédant toujours du plus foncé au plus clair, mais surtout en se préoccupant des valeurs et de l'enveloppe pour ne pas nuire à l'ensemble par des détails trop apparents. La lumière qui est motivée par la route qui donne accès au pont et les parties claires des buissons termineront le pont. L'arbre le plus important qui se trouve en premier plan, à gauche, sera peint, pour ses feuillages, avec une large brosse plate pour ne pas être tenté de mettre des feuilles détaillées qui empêcheraient la perspective aérienne. Si le dessin des branches a été tracé à l'encre de Chine, elles seront restées apparentes sous l'ébauche, il n'y aura qu'à les peindre dans le ton sans s'inquiéter des petites branches qui doivent être très simplifiées pour ne pas nuire à l'ensemble. C'est par les tout premiers plans que cette étude sera définitivement terminée et les fumées seront les dernières touches à mettre. Pour peindre les fumées il est nécessaire que l'endroit où l'on veut les peindre soit bien sec ; on fait un ton gris chaud

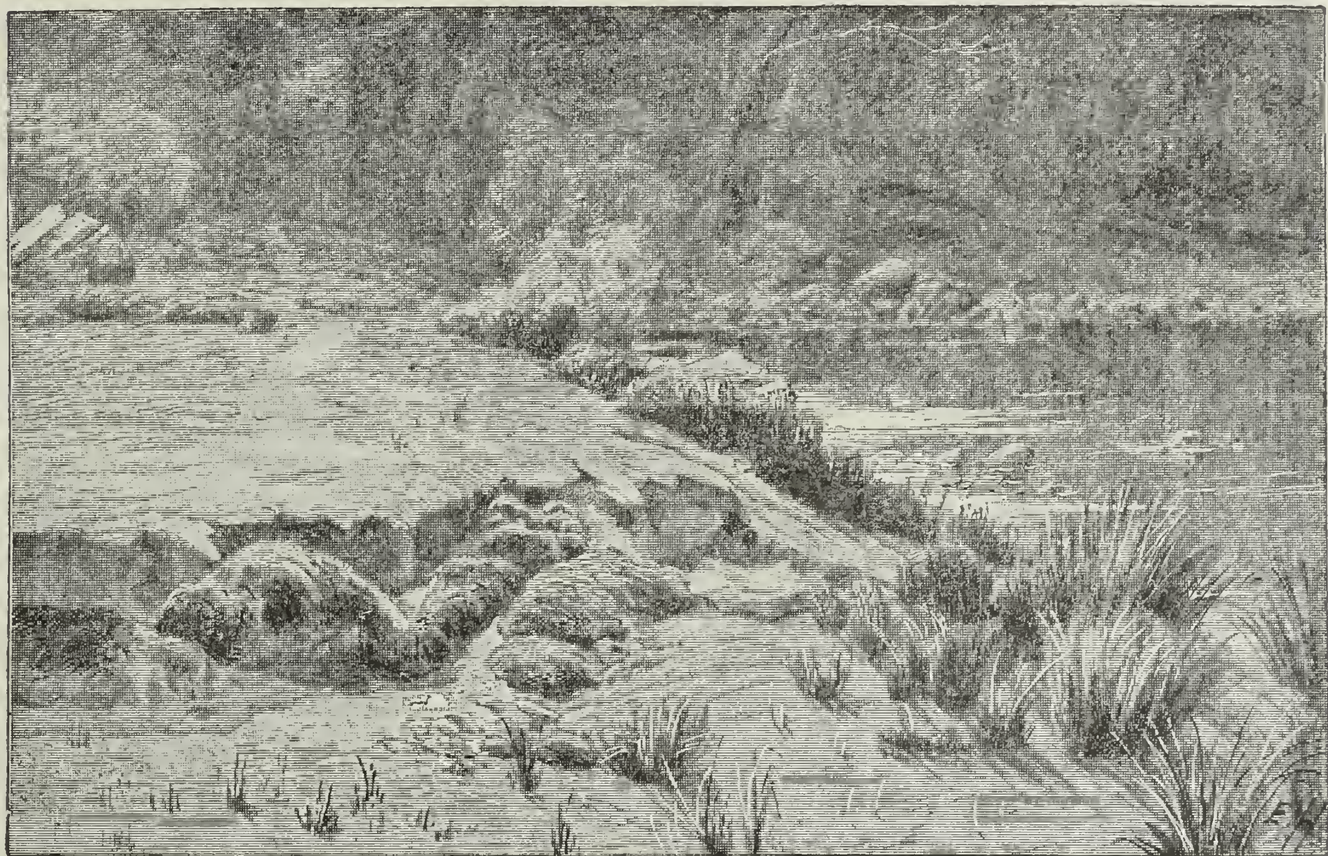
plus foncé que le ciel et l'eau, puis à l'aide d'une petite brosse plate, courte de soies, on touche très légèrement ce ton, sans prendre aucun liquide et l'on fait un petit frottis presque sans couleur, en observant bien la forme. On peut aussi fondre avec le doigt et le chiffon si cela semble nécessaire.

Nous avons pensé qu'il serait plus intéressant pour l'élève de faire une étude qui est déjà un tableau, avant de le conduire vers des études indispensables, mais quelquefois arides. Nous avons voulu lui donner une récréation et nous avons choisi à cet effet l'étude d'un coucher de soleil, parce que, tout en étant d'une grande difficulté, si l'on n'y réussit pas entièrement, on est à peu près assuré de faire une chose agréable, attendu que les valeurs sont plus faciles à observer que dans un autre effet. Nous donnerons plus loin des conseils pour peindre des ensembles, ce que l'on nomme des motifs ; mais avant d'arriver là, il faut suivre une méthode pour ne pas perdre son temps. C'est par des parties détachées qu'il faudra étudier en peignant toutes sortes d'études et d'effets et nous allons continuer par un morceau de terrain pour arriver graduellement à pouvoir peindre tous les ensembles, toutes les heures de la journée et par toutes les saisons.

Etude d'un terrain de premier plan. — Les études de terrains, de rochers, de plantes, de troncs d'arbres, etc., enfin tout ce qui peut se trouver sur les premiers plans d'un tableau, sont nécessaires, indispensables même. Non seulement ces études sont les gammes du paysagiste, auquel elles donnent la dextérité voulue pour exécuter chaque objet avec la facture qui leur convient, mais ces accessoires seront l'ornement de son atelier et les matériaux d'une foule de conceptions pendant toute son existence.

Le dessin ci-contre montre un terrain de premier plan sablonneux, que la pluie a miné et que le poids des touffes d'herbes et de mousse a fait écrouler. C'est dans le genre de ce terrain que nous recommandons le choix de ces études ; il faut toujours rechercher le pittoresque par la forme et par l'effet, afin de donner plus d'attrait à l'étude. On peint, en effet, rarement bien ce qui ennuie et l'étude que l'on s'impose, l'étude pensum, ainsi que nous l'avons nommée, n'est jamais bonne, quoi qu'il soit souvent nécessaire de s'y obliger, quand on veut faire sa carrière dans un art aussi rempli de difficultés que celui du paysage. Lorsqu'on est en possession d'une certaine habileté acquise par des années de pratique, on commence à comprendre tout l'intérêt qu'il y a pour un artiste à faire des études. L'étude est un repos de l'imagination. Le peintre peut se délasser de ses tableaux par des études, parce que, dans l'étude il n'y a que les yeux et la main qui travaillent et l'esprit peut se reposer un moment. Nous disons un moment, car l'imagination conçoit toujours

et souvent le morceau le plus simple que l'on avait choisi pour le plaisir de faire une étude a fourni le prétexte et le point de départ de plusieurs grandes compositions. Le terrain qui nous sert de démonstration en est un exemple. Lorsque nous nous sommes arrêté devant, frappé par le pittoresque de la forme et attiré par la vigueur de l'effet, nous ne pensions qu'à peindre ce terrain, mais peu à peu, dans le recueillement de l'étude, nous imaginions des figures et des animaux passant sur ce ter-



Étude d'un terrain de premier plan.

rain, plusieurs sujets de tableaux s'offrirent alors à notre conception et furent réalisés dans la suite. On ne saurait donc jamais assez recommander aux jeunes artistes de peindre des morceaux et de faire des études en tous genres.

La manière de peindre un terrain comme celui-ci, n'est pas très différente de ce qui a été dit déjà. Nous l'indiquerons donc rapidement. Après avoir établi le dessin avec le fusain et redessiné à l'encre de Chine en observant les valeurs, on commencera par peindre le ton du terrain dans l'ombre de la partie écroulée. Disons, en passant, que lorsque l'on peint sur un apprêt clair ou blanc, il est toujours utile de dégraisser la toile, avant de partir pour l'étude. On dégraisse rapidement en frottant un morceau de savon quelconque sur la toile, après y avoir jeté quelques gouttes d'eau, il suffit de passer la main partout avec cette eau savonneuse, et quand on a constaté que l'eau a bien adhéré à

la peinture, on lave à l'eau pure, on essuie pour sécher et la toile est dégraissée. Il faut faire cette opération rapidement pour ne pas laisser le savon attaquer profondément la couche de peinture qu'elle enlève toujours un peu et qu'elle enlèverait entièrement si on lui en laissait le temps. On dégraisse encore la peinture au moyen d'une pomme de terre que l'on coupe en deux et avec laquelle on frotte la peinture, sans aucun danger de l'attaquer. Ce procédé est le seul recommandable pour un tableau en cours d'exécution. Quand on a frotté la peinture avec la pomme de terre, on lave à l'eau pure et si l'eau ne reste pas partout sur la peinture, en formant une sorte de vernis, si elle s'écarte et se retire, c'est que la peinture n'est pas suffisamment dégraissée, il faut renouveler l'opération, il est utile pour cela de couper la pomme de terre plusieurs fois afin de lui redonner de l'humidité et du mordant.

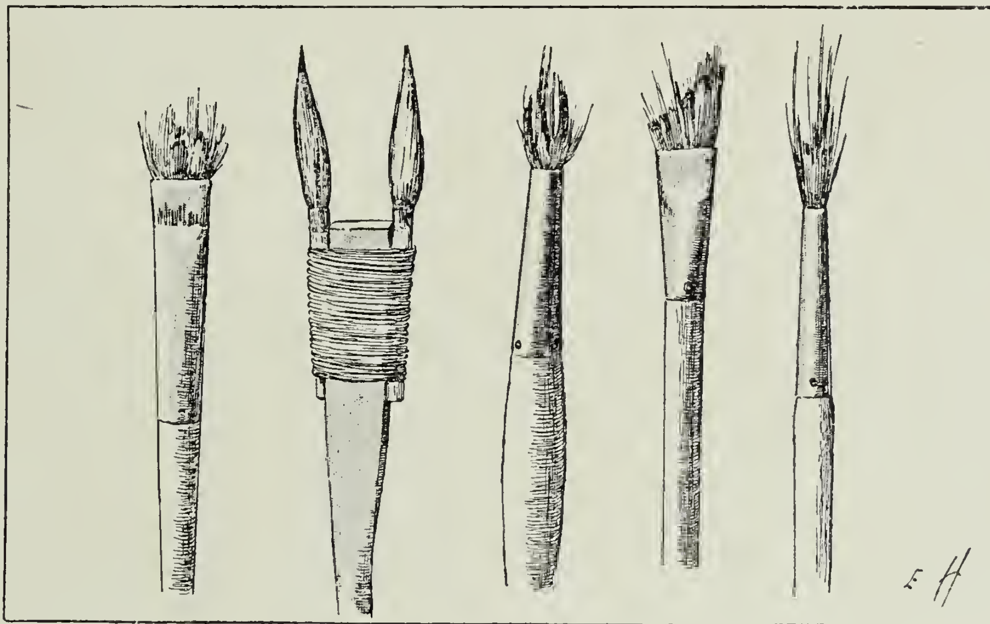
Le dessin à l'encre de Chine sur une toile dégraissée a l'avantage de permettre au peintre d'indiquer les valeurs. A l'aide de deux brosses dont l'une met l'encre et l'autre fond et enlève ce qui est trop foncé, il peut obtenir toutes les valeurs depuis le blanc jusqu'au plus grand noir de l'encre pure. Un tel dessin est précieux par sa justesse. De plus, il permet de peindre les tons foncés sans craindre la transparence et facilite une exécution très poussée en terminant du premier coup. Nous avons dit qu'il était nécessaire de commencer par les ombres et les parties les plus foncées, en réservant toujours le fond de la toile ou du panneau, qui, étant apprêté clair, donnera déjà l'effet en attendant que l'on pose les tons de la lumière qui termineront l'étude. Les joncs qui forment les touffes vertes du premier plan, devront être peints verticalement, de bas en haut pour les ombres, de haut en bas pour les lumières; les petits luisants où le soleil accroche des lumières sur les joncs seront placés pour terminer cette partie.

Les brosses coupées.— Les peintres paysagistes ont recours, quelquefois, à des procédés qui sont très utiles à connaître, mais dont il ne faut pas abuser, sous peine de tomber dans la pratique des peintres de commerce qui ravalent l'art et font tant de tort aux artistes en faussant le goût des amateurs de peinture. L'un de ces moyens, c'est l'emploi d'une brosse ronde ou plate, selon la forme de ce que l'on veut peindre, que l'on nomme brosse coupée. C'est une vieille brosse longue de soies que l'on taille avec des ciseaux pour qu'elle forme des parties fournies en soies et d'autres éclaircies ainsi que le montre notre dessin.

C'est avec ces mauvaises brosses que l'on peint les grandes herbes, et surtout que l'on place les lumières, en les trempant dans la couleur sans jamais se servir de liquide. L'emploi de ce procédé permet d'obtenir des habiletés surprenantes et le débutant aura vite appris à se servir de cet outil; il peut être utile si l'on sait en dissimuler son emploi en

corrigeant les coups de brosses qui ne sont pas dans la forme exacte que montre la nature ; mais ce moyen est dangereux parce qu'il fausse le goût et que les mauvaises habitudes se prennent facilement.

Il se peut que les artistes qui liront ces lignes, quoi qu'elles ne leur soient pas destinées, nous blâment de donner aux jeunes peintres des moyens que nous sommes les premiers à interdire, mais nous nous sommes promis de tout dire, parce que nous estimons que l'on doit tout connaître. Quant à ce qu'il n'est pas bon de pratiquer autrement que par curiosité et pour voir ce qu'on en peut déduire, nous serons toujours les premiers à dire que l'art n'a pas besoin d'avoir recours à tant d'industrie pour se manifester et qu'il faut toujours éviter l'habileté de main qui

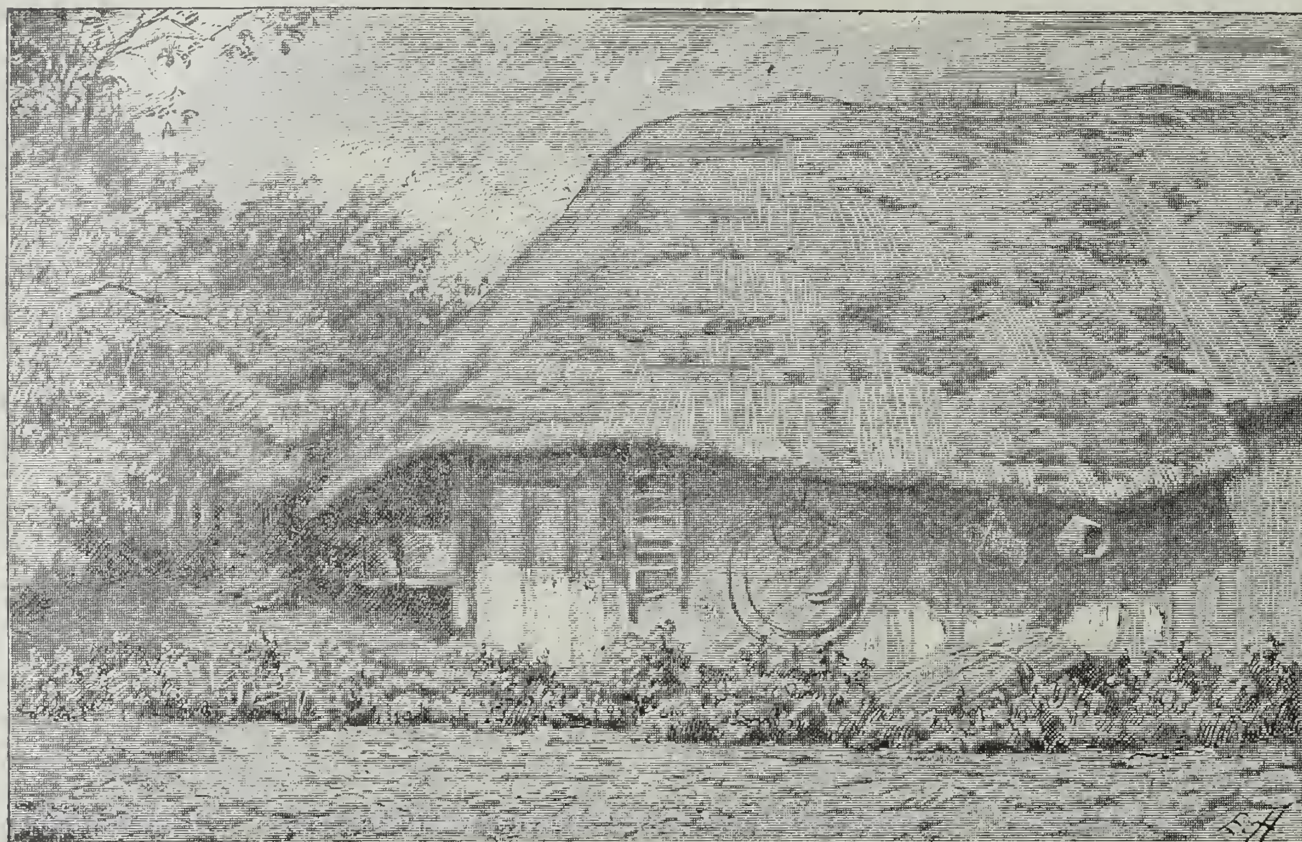


Différents genres de brosses coupées.

détruit le charme en ne laissant pas un libre cours à l'imagination. Pour mieux nous faire comprendre, nous dirons encore que l'adresse excessive tue l'art et entrave la carrière d'un artiste. Les petits détails sont d'ailleurs presque toujours inutiles, ils n'ajoutent rien à la grandeur de l'œuvre et nuisent souvent à l'effet général. Savoir s'arrêter à temps lorsque l'on exécute est une science qui ne s'acquiert qu'après beaucoup de pratique et lorsque l'on a compris la grande synthèse qui s'impose dans une œuvre d'art ; l'effet à produire est la sensation d'une émotion éprouvée par l'artiste, or, la copie exacte des moindres détails éloigne précisément de ce but et comme l'a si bien formulé le grand Balzac, « La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer ».

Les maisons ou les fabriques. — Les maisons sont, pour les paysagistes : une source abondante de motifs. Soit qu'ils les peignent en plein soleil où leurs colorations sont souvent fort imprévues, où les

ombres portées par les vieilles toitures ont des effets pittoresques les plus inattendus, soit enfin qu'ils en étudient les silhouettes sur le ciel; ils y trouveront toujours un intérêt nouveau. Pour le débutant, l'étude des maisons est de toute nécessité parce qu'elles sont en quelque sorte la continuation des études de nature morte et qu'elles le prépareront tout doucement aux études de paysage dont elles font partie. Il est donc bien recommandé de faire telles études en choisissant une seule maison d'abord et en la peignant au soleil pour bien étudier les diverses colo-



Chaumière normande.

rations dont elle est bariolée par le temps et le caprice de ses propriétaires. Au village, où l'économie préside à tout ce qui se construit, les maisons offrent dans leur installation et leur construction, les matériaux les plus divers. L'on y voit très bien, pour un seul mur, l'assemblage du bois, de la brique, du plâtre, de la terre, de la paille, du zinc et de beaucoup d'autres choses qui sont pour le peintre des modèles agréables à copier.

Un des plus grands charmes de la nature pittoresque, qui tend malheureusement de plus en plus à disparaître, c'est le chaume. La couverture des maisons dans les campagnes, était, autrefois, presque uniquement faite de chaume. C'était l'âge d'or des paysagistes. Maintenant, grâce aux progrès, les chemins de fer amènent partout la tuile et l'ardoise, pour couvrir les plus humbles *chaumières*, et les villages perdent leur physionomie rustique, pour ressembler aux petites villes. Les habitants

des campagnes y gagnent en confortable, ce qu'ils y perdent en poésie. C'est pour eux tout bénéfice, car on sait qu'ils sont plus positifs que rêveurs, mais les paysagistes n'ont rien gagné à ces bienfaits de l'humanité. Si la tuile et l'ardoise ont parfois de très jolies colorations, selon la lumière qui les éclaire, elles ont une rigidité sans grâce qui n'est pas comparable aux formes rondes ou affaissées des vieux chaumes, où poussaient les mousses et les fleurs.

La vieille chaumière normande que représente notre dessin en est le type connu. Nous avons pensé à la recommander justement en raison de la facilité avec laquelle on peut en rencontrer de similaires et parce qu'elle est utile avant tout pour préparer le jeune peintre aux études plus difficiles.

Pour peindre cette étude, les procédés sont les mêmes que pour ce qui a été dit plus haut. Un bon dessin à l'encre de Chine, où la forme et les valeurs sont déjà bien indiquées et l'on exécute du premier coup. Pour faciliter l'exécution et rendre la facture plus grasse, un moyen très utile et presque indispensable, c'est l'ébauche en frottis, sorte d'aquarelle à l'huile que nous avons recommandée pour la première étude de paysage. Il faut avoir soin, lorsque l'on veut employer ce moyen et peindre du premier coup, de mettre un peu plus de siccatif dans le liquide employé d'ordinaire, afin de faciliter l'exécution. Quand on a tout ébauché de la sorte, ce qui ne demande que peu de temps, si l'on s'en tient à de petites études, on commence à peindre le ciel et les arbres du fond, puis on peint le chaume en commençant par mettre la valeur foncée de l'ombre qui est dessous. Quand on exécute le chaume, il faut avoir soin de peindre dans le sens de la paille, afin d'obtenir par la brosse, un travail différent de celui qui peindra les mousses. L'étude se continue en peignant l'ombre portée par la toiture sur la muraille de la maison. Cette ombre très variée de coloration, se rencontre bien souvent dans les maisons semblables et devient un sujet d'étude fort intéressant par la diversité des colorations dans une valeur unique. C'est en cherchant les tons justes de cette valeur que l'on donne tant d'intérêt à une chose, qui, malgré son apparence banale, est pour l'artiste un sujet d'études et de recherches plein de difficultés. Les parties de lumière terminent la maison en ayant soin de bien observer le sens, le tissu de chaque chose ; il faut peindre les charpentes apparentes dans le sens du fil du bois ; les parties de torchis doivent être exécutées d'une manière plus grasse, plus rugueuse ; le plâtre sera peint par une touche plate, un peu épaisse, semblant recouvrir la brique que l'on aperçoit par place ; les accessoires devront aussi être peints d'une manière particulière à chacun ; l'arrosoir ne peut se peindre comme le panier, etc., etc. C'est en faisant ces premières études que l'on se rendra compte de l'utilité, de la nécessité pour le peintre d'étudier beaucoup

les natures mortes. Les arbres se peindront ensuite en observant toujours les masses d'ombre, de demi-teintes et de lumière. Il est à remarquer que pour éloigner les plans, il faut les simplifier. C'est donc seulement pour les feuillages des premiers plans que l'on devra réserver les détails des branches et le dessin de quelques feuilles.

La verdure des terrains et le terrain lui-même termineront l'étude ; la terre dénudée qui a été labourée nouvellement doit être dessinée attentivement. Sa forme bien écrite et son modelé en font une étude fort intéressante et souvent utilisable par la suite.

Si l'élève qui peint cette étude de terre labourée a vu le tableau de Rosa Bonheur au Musée du Luxembourg « *Le Labourage Nivernais* », il se souviendra avec quel talent et quel soin cette artiste a exécuté la terre labourée, et il s'en inspirera ; s'il n'a pas encore vu cette œuvre, nous lui conseillerons d'aller la voir, car, à elle seule, elle vaut le dérangement, même pour un artiste qui n'habite pas Paris ; l'enseignement qu'il en tirera le dédommagera amplement du voyage.

Les arbres. — Études des troncs abattus. — Nous allons passer rapidement sur les différentes études de morceaux et d'accessoires de premier plan que nous conseillons comme indispensables aux jeunes artistes pour apprendre le métier sans lequel ils ne pourraient rien faire. Le métier s'apprend et il s'enseigne, quoi qu'en pensent beaucoup de peintres qui ne se rappellent plus leurs débuts, ni leurs maîtres. Quels que soient les dons qu'on ait reçus du Créateur, il est nécessaire d'apprendre le métier puisque, sans lui, on ne peut exprimer sa pensée. Il ne faut pas s'en tenir exclusivement aux conseils d'un maître, cela est évident, puisque si on l'écoutait trop longtemps, on peindrait exactement comme lui-même, en risquant de n'avoir jamais une manière personnelle. Or, chacun sait qu'il n'y a que l'originalité qui donne le titre d'artiste et que le copiste n'est rien de plus qu'un ouvrier adroit. Qui ne se souvient de ses rêves de jeune homme, où l'imagination enflammée faisait concevoir des tableaux splendides surpassant tout ce que l'on avait vu et admiré ? Qui n'a pas eu aussi ses déceptions amères en constatant son impuissance à formuler ces rêves, faute de science ? Quelques peintres disent que l'on devine tout soi-même en travaillant ; ce n'est pas notre avis, nous en avons eu cent fois la preuve.

On devine plus tard autre chose, si l'on est doué, mais c'est ce que l'on a appris qui vous conduit à trouver cette autre chose et ceux qui n'ont eu aucun conseil, ne trouvent jamais rien.

Une seule preuve suffira : Tous les artistes de grand talent, quelle que soit leur originalité, ont commencé par peindre très bien et *comme tout le monde*. Leur originalité ne s'est manifesté que plus tard, avec le

raisonnement, quand ils ont été en possession de leur métier Il n'y a pas d'exemple qu'un peintre de grande valeur n'ait pas commencé par apprendre le métier ; certains l'ont appris plus ou moins ; il est incontestable que les artistes de génie sont les plus rebelles à l'enseignement et qu'ils quittent l'atelier et le maître plus tôt que la plupart des peintres doués médiocrement. François Millet a quitté l'atelier de Paul Delaroche, après y être resté peu de temps ; cela est vrai, mais oserait-on prétendre que si les autres élèves du peintre de l'hémicycle du Palais des Beaux-Arts avaient suivi l'exemple de Millet, ils fussent tous arrivés à faire des chefs-d'œuvre, comme *l'Angélus* ou *les Glaneuses ?* — Il faut apprendre le métier pour peindre, comme on apprend la musique avant d'être compositeur. Il faut être savant dans son métier et comme nous l'avons dit plus haut, savoir peindre comme tout le monde, ce qui veut dire, comme tous ceux qui savent correctement leur métier, avant de s'exprimer d'une façon originale. Pourquoi ce qui est indispensable au littérateur, serait-il nuisible au peintre ? — Est-ce que le littérateur n'a pas besoin d'être très instruit, avant de traduire sa pensée et de l'exprimer élégamment ? S'il est des grands écrivains qui n'ont pas passé leur baccalauréat, s'ensuit-il qu'ils n'ont pas fait de fortes études ?

Nous avons hâte d'en finir avec les études pour arriver aux conseils que nous voulons donner sur la manière de composer et d'exécuter les tableaux de paysage. Mais il faut encore un peu de patience au lecteur, car nous avons à lui donner quelques procédés d'exécution sans lesquels il ne pourrait songer à peindre un tableau.

Mais revenons à notre étude d'arbres, en commençant par dessiner et peindre des troncs renversés sur le sol. Ces études si intéressantes sont indispensables ; elles ont aussi l'avantage de conduire l'élève progressivement à l'étude des arbres entiers, qui est si compliquée et si difficile de forme et de couleur.

Le tronc du châtaignier est un des plus amusants à peindre, parce qu'il est rare de voir abattre ces nourriciers des campagnes, avant qu'ils ne soient très vieux, c'est-à-dire improductifs ou morts. C'est en raison de leur mort et de leur vieillesse qu'ils sont si pittoresques et si utiles aux peintres ; aussi quand ils auront la bonne fortune d'en rencontrer sur leur chemin, nous ne saurions trop leur recommander d'en faire des études et des dessins, vus de différentes façons. Ces études leur seront nécessaires toute leur vie. Nous ne dirons pas comment on doit les peindre, tout ce qui a été dit ailleurs peut servir ici. Cet arbre ainsi tombé sur le sol n'est plus qu'une nature morte en plein air et on devra, en le peignant, se souvenir de ce que l'on a appris, afin de ne pas peindre la mousse comme l'écorce, et faire comprendre le tissu de chaque chose. Il ne sera pas nécessaire de peindre le fond ; cependant, il est utile que l'étude de l'arbre soit entourée de la valeur du fond,

comme il est utile aussi que le terrain de premier plan soit exécuté, parce que les plantes, fougères et autres, peuvent servir aussi par leur valeur, leur dessin et leur coloration. La facture de ces herbes et de ces plantes sera aussi l'objet d'une attention particulière, afin qu'elles semblent légères et souples, par rapport à l'arbre, lequel sera peint solidement pour bien marquer le contraste d'une chose lourde et dure, à côté de la flexibilité des plantes.

Les études de ce genre doivent être peintes par tous les effets, à



Un tronc de châtaignier.

l'ombre, au soleil, à la pluie, par le givre et sous la neige ; toutes peuvent trouver leur utilité ; aucun effet n'est à négliger.

Études d'arbres. — Le dessin des arbres est plus difficile qu'on ne le pense généralement et le tronc qui semble si simple pour chacun, est cependant plus compliqué qu'il ne le paraît. On croit qu'il n'y a qu'à tracer deux lignes verticales, comme pour dessiner une colonne et l'on est tout surpris quand un paysagiste qui sait dessiner un arbre, vous initie au secret du balancement et de l'enveloppe des lignes.

La figure 1 montre un arbre mal dessiné où les formes ne sont ni balancées, ni enveloppées ; la figure 2 montre au contraire un tronc d'arbre bien dessiné où les formes se balancent et s'enveloppent.

Le balancement des lignes est le contrepoids qui permet d'équilibrer la forme de l'arbre ; l'enveloppe des lignes consiste à montrer une bosse

sur la ligne qui dessine l'arbre à droite ou à gauche, quand il y a un creux sur la ligne opposée. Pour bien nous faire comprendre, nous ajouterons que l'exagération de la forme enveloppée est le dessin que donnerait une fourchette de table si l'on dessinait avec, sur la nappe ou sur le mur, en ondulant légèrement. Les quatre lignes en se suivant s'envelopperaient avec exagération, mais elles montrent ce que c'est que l'enveloppe.

Les attaches des branches, c'est ainsi que l'on nomme la partie où



Construction des arbres par le balancement des lignes.

la branche se soude au tronc, sont aussi très importantes. Un connaisseur voit au premier coup d'œil, dans un tableau, si une branche est mal attachée, c'est-à-dire si le peintre sait, ou ne sait pas dessiner un arbre. Quand on a l'habitude de chercher l'enveloppe des lignes en dessinant, on attache convenablement les branches, mais cela demande une science que le vulgaire ne soupçonne pas. Quantité de peintres même, ne savent pas dessiner les arbres, et beaucoup emmanchent les branches comme les fumistes emboîtent les tuyaux de poêles.

Les masses de feuillages ont aussi une enveloppe qui aide à donner à la forme la grâce qui mène jusqu'au style, quand on sait la voir et la dessiner. Nous dirons plus loin, dans le chapitre qui traitera les sous-

bois, comment on doit peindre le tronc et les branches des arbres qui font partie du premier plan.

Ce qui doit préoccuper le peintre qui dessine ou qui peint des arbres, c'est avant tout le caractère de l'arbre qu'il veut étudier. Pour faciliter



Silhouettes d'arbres.

ses recherches, il devra souvent dessiner des arbres se silhouettant sur le ciel, soit au coucher du soleil, soit par un temps gris, en se plaçant à contre-jour (c'est-à-dire ayant le soleil devant lui, quoiqu'il soit caché par les nuages). Ces effets en simplifiant tous les détails pour les réduire à une seule masse, ont l'avantage de montrer une silhouette très arrêtée dans ses contours, ce qui aide à en comprendre le caractère.

Un paysagiste doit avoir en portefeuille, ou accroché aux murs de son atelier, des études d'arbres de toutes les espèces ; il devra donc en

peindre beaucoup en ne prenant qu'un seul arbre, ou en peignant un arbre de premier plan entouré d'autres arbres de même essence et placés à d'autres plans. Une châtaigneraie par exemple, un bois de chênes ou de bouleaux, etc....... L'automne, qui fera l'objet d'un chapitre placé plus loin, est le moment le plus favorable pour étudier les arbres, parce qu'ils commencent à se dénuder, que le feuillage en s'éclaircissant montre les branches et leurs attaches. La fin de l'automne et l'hiver permettent d'étudier le dessin et la structure des arbres qu'un paysa-



Groupe de châtaigniers.

giste ne doit jamais ignorer. L'anatomie des arbres est aussi utile au paysagiste que l'anatomie du corps humain est indispensable au peintre de figures.

Le feuillage. — Les premières études d'arbres feuillus devront être faites en choisissant des arbres dont le feuillage soit bien massé par plans d'ombre et de lumière. Les chênes, les châtaigniers, les noyers, etc....... seront choisis de préférence aux arbres grêles et aux feuillages menus.

Le groupe des châtaigniers représenté par notre dessin montre un spécimen du genre qu'il faut rechercher et de l'éclairage qu'il est utile de choisir afin de faciliter le dessin par des oppositions de lumière et d'ombre bien tranchées.

Les études d'arbres demandent, pour être profitables, une attention et un soin tout particuliers. Il faut en faire beaucoup de dessins, c'est la meilleure manière d'apprendre à bien les construire.

Nous savons, par expérience, combien il est difficile de se résoudre à dessiner quand on a l'habitude de peindre et tout en donnant le meilleur conseil, nous craignons bien qu'il ne soit pas suivi, au moins dans les commencements où l'on veut quand même faire un tableau chaque fois que l'on s'installe pour peindre. Toutes ces faiblesses, nous les avons eues, et c'est pour éviter aux jeunes artistes, de perdre, comme nous, un temps précieux, que nous venons leur dire : « Ne faites pas d'études faciles et amusantes, apprenez votre art et surtout votre métier ! » Dans un chapitre placé plus loin, nous donnerons la manière de faire des dessins, qui sont presque de la peinture et dont l'exécution est si agréable qu'elle donne le goût du dessin, même à ceux qui y sont le plus rebelles.

Quand on a mis en place la silhouette d'un arbre, que l'on a bien mesuré, par comparaison, la largeur avec la hauteur et divisé méthodiquement les masses d'ombre et de lumière, on arrête les contours avec un trait d'encre de Chine et l'on passe un lavis à l'encre pour conserver l'effet. Le dessin d'un seul arbre suffit pour en faire une étude peinte.

Il est nécessaire que ces études soient grandes, afin de bien préciser la forme et qu'il n'y ait rien de livré au hasard, au coup de brosse heureux qui fait bien, mais qui n'est pas juste. Ces études doivent être faites avec conscience ; c'est l'étalon auquel on pourra recourir avec certitude ; il faut donc qu'il soit exact ; s'il était interprêté, même avec beaucoup d'adresse, ce serait toujours du chic, il deviendrait inutilisable.

La manière de peindre se rapporte à tout ce qui a été dit précédemment. Nous ajouterons toutefois, que pour peindre un seul arbre, on doit se placer de façon à bien voir l'ensemble, mais à ne pas s'éloigner au point de ne plus voir que les masses d'ombre et de lumière ; il faut que l'on puisse distinguer la forme du feuillage, cela est nécessaire à l'exécution pour peindre dans le sens.

Nous ne voulons pas dire que l'on doit peindre toutes les feuilles, non, cependant, nous pouvons affirmer que les grands maîtres du paysage ont étudié les arbres en peignant toutes les feuilles. Corot, Rousseau, Troyon, etc..... ont laissé de ces études patientes qui, si elles n'ont pas la valeur artistique de leurs tableaux, sont les éducatrices sévères qui les ont conduits à peindre des chefs-d'œuvre. On ne doit jamais craindre de faire trop de détails dans une telle étude, pourvu que ces détails soient bien dans la valeur du plan qu'ils occupent. Il est évident que si l'on peignait toutes les feuilles en les détachant par une ombre et par une lumière, ces ombres et ces lumières détruiraient

la valeur générale ; cependant on peut y mettre beaucoup de détails utiles, qu'il sera toujours temps de simplifier à l'atelier, quand on les recopiera.

Beaucoup de personnes pensent que l'on doit peindre les études en



L'étude d'un arbre.

une heure ou deux et n'y plus retoucher pour qu'elles soient bonnes. Combien d'élèves nous ont dit : « Si je retouche, j'abîme tout ; mes meilleures études sont celles que je n'ai pas retouchées. » C'est un aveu d'impuissance dont les artistes doivent se préserver. Nous en avons connu beaucoup qui, n'ayant pas eu le courage de faire des études patientes, comme on fait des devoirs et des pensums étant jeunes, en sont restés à la pochade toute leur vie et n'iront jamais plus

loin; n'ayant demandé à la peinture que de les amuser elle ne leur a pas donné davantage, et les mieux doués sont restés en route; c'est l'éternelle morale que le grand fabuliste donne dans : « *Le lièvre et la tortue.* » Il est souvent pénible de pousser une étude très loin, c'est aussi très difficile. On se désespère en voyant que plus on travaille, plus l'étude devient mauvaise et il faut une grande force de volonté pour continuer, quand, après trois ou quatre séances, on a constaté que le résultat est toujours aussi mauvais. Cependant il faut redoubler d'énergie car c'est le seul moyen d'apprendre; d'ailleurs on est toujours récompensé de sa persévérance, car, à la cinquième ou sixième séance, le mieux s'accentue et l'on reprend courage; puis il arrive toujours un moment où l'on comprend mieux, où les dessous sont amenés à un tel point que, d'une touche plus savante, on résume ce que l'on a patiemment étudié et l'on est surpris de finir tout à coup dans une séance que l'on n'avait pas soupçonné être la dernière.

On ne sait pas assez combien de temps les maîtres ont passé à faire des études et, tel petit tableau, qui semble peint en quelques heures, a souvent demandé plusieurs semaines de travail à son auteur. Bien peu de personnes se doutent que la petite toile de Corot, représentant une vue du Colisée à Rome, qui fait partie du musée du Louvre a demandé au Maître vingt-six séances d'après nature ? Nous tenons ce renseignement de notre ami Emmanuel Damoye, le paysagiste bien connu, qui fut l'ami et l'élève favori de Corot.

Corot disait souvent à son élève Damoye qu'il fallait travailler le plus longtemps possible sur la même étude, que c'était le *seul moyen d'apprendre !* La pochade, lui disait-il, *ne devrait être que le résultat des études !* Nous sommes heureux de nous rencontrer aussi exactement avec un tel maître !

Il y a plusieurs moyens pour peindre les arbres, et il n'est pas défendu de les employer, à la condition expresse que ces moyens demeurent invisibles. L'emploi du couteau à palette par exemple, est un de ceux auxquels il ne faut pas avoir recours, parce qu'il ne peut donner que des formes de hasard et non celles qu'il faut copier dans la nature. Courbet qui fut un très grand paysagiste, se servait souvent du couteau pour exécuter ses paysages, mais cela n'est pas une raison pour qu'on cherche à l'imiter, au contraire, car ce n'est pas avec le couteau à palette que Courbet a peint ses chefs-d'œuvre. Si l'on parvenait même à faire aussi bien que Courbet, on n'y trouverait aucun succès, puisque ce serait continuer les procédés d'un autre et qu'on y perdrait toute originalité.

Il ne faut pas non plus se préoccuper de l'exécution poussée à l'imitation excessive, sous peine de perdre le but qui est l'art, pour ne montrer que le moyen, lequel ne doit toujours avoir qu'un rôle secon-

claire. Ce qui est le plus difficile à comprendre en art et principalement en peinture, c'est que l'exécution ne compte pas, que c'est la pensée, l'impression, la sensation éprouvée qu'il faut faire ressentir aux autres. Ce n'est pas les détails de cet arbre secoué par le vent, ni toutes les feuilles qui voltigent autour, si elles sont étudiées une à une, qui nous donneront la sensation d'une bourrasque; ce n'est pas parce que l'écorce de l'arbre sera rendue dans tous ses détails que le tronc d'un saule nous intéressera; les matins, peints par Corot montrent suffisamment la justesse de ce que nous essayons d'expliquer. Ce qui émeut, la seule chose qui doive préoccuper un artiste, ce qui doit être sa pensée constante, c'est l'impression d'ensemble qu'il doit traduire pour la communiquer.

C'est, comme nous venons de le dire, ce qu'il y a de plus long à comprendre pour un peintre, parce que les études sont si difficiles à faire, qu'on arrive peu à peu à ne plus voir que l'exécution et à croire que l'imitation est le but. Ce qui est extrêmement difficile, plus difficile cent fois que d'exécuter n'importe quel morceau, c'est de ne pas montrer que l'on sait exécuter, quand on a passé vingt ans à apprendre.

Le grand problème est là ! il faut savoir tout admirablement exécuter et ne pas le montrer, sous peine de distraire le spectateur par des détails qui l'empêchent de voir l'effet général. Pour obtenir ce résultat, il faut synthétiser, résumer, savoir prendre dans une valeur, le détail typique qui fait croire que tout est exécuté. Si vous ne peignez que deux ou trois feuilles dans une masse et qu'elles soient choisies judicieusement, la pensée du spectateur complétera le reste; si vous lui montrez toutes les feuilles, il ne verra que ce que vous montrez et ne pourra réfléchir ni sentir ce que vous voulez lui faire éprouver et comprendre. C'est par les valeurs que l'on arrive à tout, l'exécution est de seconde importance, mais pour savoir résumer, synthétiser quand on exécute, il faut avoir beaucoup étudié; car il est toujours très difficile de faire simple et bien. Corot disait souvent : « La nature est composée de certitudes et d'incertitudes » ce qui voulait dire qu'il ne fallait pas chercher à être plus fort qu'elle en précisant tout.

C'est pour être fidèle à notre promesse de tout dire sur les moyens em ployés par les artistes et par les peintres de commerce dans leurs *tableaux meublants*, ainsi que les désignent les commissaires-priseurs à la salle des ventes, que nous allons indiquer des trucs curieux à connaître, mais que l'on devra bien se garder d'employer, pour ne pas faire soi-même d'horribles choses qui n'ont rien de commun avec l'art.

Voici un procédé employé par ces peintres, pour imiter l'écorce des arbres : le tronc de l'arbre est peint d'un seul ton foncé fait avec du noir et du brun rouge. Ce ton est étendu avec du siccatif pur et il sèche en peu de temps. Quand il est presque sec, voici comment on exécute les rugosités de l'écorce : on emploie à cet effet un pinceau spécial, dit pin-

ceau à trois mèches, et qui se compose en réalité de trois petits pinceaux à filets courts de poils, emmanchés autour d'une hampe unique. On prépare sur la palette trois tons de même valeur, maïs de colorations différentes, et l'on prend chacun de ces tons avec une seule pointe du pinceau; quand le pinceau triple est ainsi chargé on peint avec, l'écorce de l'arbre en descendant et en remontant; dans le mouvement que l'on fait en traçant le chiffre huit et en roulant continuellement dans les doigts la hampe du pinceau, cela fait passer les lignes les unes sur les autres et donne un travail très curieux que l'on retouche en ajoutant des lumières aux places voulues.

Les feuillages sont obtenus avec des brosses coupées plus ou moins, selon la nature des feuillages que l'on veut obtenir. L'on procède toujours par une ébauche très foncée en ne se servant que de siccatif pour liquide. Plus on veut obtenir des arbres clairs, plus on les ébauche foncés, et l'on revient ensuite avec des tons clairs, chiquetés, ressemblant à ce que les peintres de décors font quand ils peignent du marbre. Les brosses coupées et les brosses dites en éventails s'emploient à cet effet parce qu'elles laissent des petites touches qui imitent vaguement les feuillages, cela fait de l'effet et amuse les curieux, mais nous le répétons, c'est l'antipode de l'art.

Voici encore un moyen curieux employé par ces industriels pour imiter les broussailles de bois mort et les champs d'herbes folles, vues au premier plan; ils font plusieurs tons de colorations diverses, mais très claires, ils peignent avec des brosses dures, longues de soies, et s'appliquent à rayer la pâte épaisse dans des sens différents, comme pourraient l'être des herbes folles enchevêtrées dans tous les sens et comme cela se produit dans les tas de branchages coupés ou dans ces espèces de fagots légers que l'on nomme des bourrées. Cette préparation est laissée quelques jours pendant lesquels elle sèche à fond ; puis on revient dessus en la barbouillant en plein avec des tons verts de toutes nuances très foncées ou bien, si l'on veut obtenir des branches mortes, c'est avec des tons bruns, ou terre de Sienne, que l'on fait cette seconde préparation, en se servant toujours de siccatif pur. On laisse encore sécher un jour ou deux puis l'on racle le tout avec un rasoir qui en enlevant toutes les épaisseurs fait apparaître des détails d'une finesse de dessin, que rien ne saurait égaler. Ce travail est très curieux, mais comme les valeurs n'existent pas, ce n'est que curieux et pas autre chose.

Nous allons revenir à des démonstrations plus utiles et nous occuper des moyens de peindre l'eau dans tous ses aspects, l'eau calme, l'eau agitée, les torrents et les cascades.

L'eau calme. — L'eau tranquille avec les reflets des choses qui l'environnent n'est pas aussi difficile à peindre qu'on le pense communé-



L'EAU CALME

ment. C'est bien souvent une question de patience qui fait réussir, et le charme qui s'en dégage fait que le public à son insu se montre bien plus indulgent pour une peinture quand il y voit de beaux reflets doublant identiquement le paysage.

Pour n'en faire que des études, c'est assez simple; l'on y réussit plus ou moins, mais on produit toujours quelque chose d'agréable si l'on copie exactement et peint avec peu de couleur afin d'obtenir une facture lisse qui est la condition expresse de l'illusion. Lorsque l'on compose dans l'atelier, c'est autre chose; si l'on veut faire refléter des arbres, des maisons, des animaux, ainsi que les nuages du ciel, sans les avoir vus et copiés d'après nature, il faut nécessairement avoir recours à des opérations de perspective et connaître les moyens à employer. Ces moyens s'apprennent très facilement dans les livres techniques; les traités de perspective écrits pour les peintres sont nombreux; il sera donc facile de s'en procurer. Ces livres sont indispensables aux débutants et ils sont parfois nécessaires aux plus savants, car on oublie en ne pratiquant pas et il arrive fréquemment qu'on est amené à les consulter pour une petite opération qu'on avait cru savoir par cœur. Il ne faut pas se désoler outre mesure si l'étude de la perspective semble trop abstraite, car le manque d'aptitudes à cette science est souvent un brevet de dispositions très grandes pour la peinture et en particulier pour le paysage. Il suffit généralement aux paysagistes de savoir dessiner correctement et de copier ce qu'ils observent, pour ne pas faire de fautes de perspective, mais cela n'est pas une raison pour en ignorer les lois et les règles ; car il faut pouvoir n'être embarrassé en rien et l'on n'est jamais trop savant.

Pour peindre l'eau tranquille, il est indispensable d'exécuter sans épaisseurs de pâte et de peindre dans le sens vertical en noyant tous les contours. C'est ce vague, qui montrant une forme pour ainsi dire impalpable, donne si bien l'illusion de l'eau quand il y a, à côté, la comparaison et l'opposition de l'objet reflété. Il est facile de faire une imitation passable de l'eau tranquille, quand on peut y peindre soit des rides claires formées par le vent, ce qui fait couper les reflets verticaux par des lignes horizontales et claires reflétant le ciel, ou bien soit des lignes horizontales formées avec des mousses ou des végétations comme il s'en trouve dans les eaux stagnantes des étangs ou des mares.

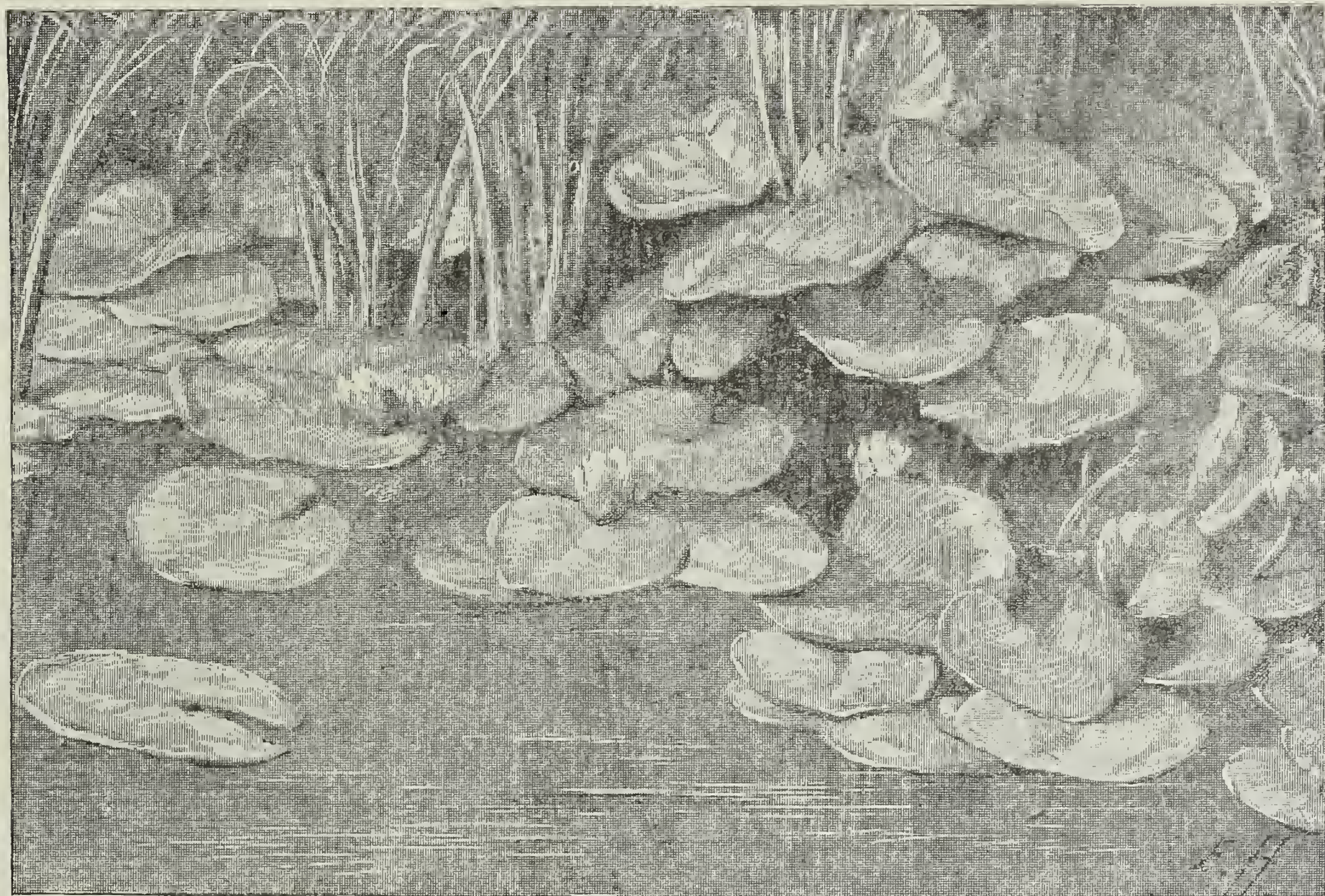
Ce qui est aussi très intéressant à peindre et qui aide beaucoup à donner de la transparence aux eaux, ce sont les roseaux dont les courbes des feuilles se reflètent gracieusement. Les nénuphars, dont nous parlerons bientôt sont aussi des auxiliaires précieux, car ils mettent des lignes horizontales très utiles et des notes claires sur des reflets foncés qui semblent leur donner de la transparence et de la profondeur.

L'observation des valeurs est avant tout ce qui donne l'illusion ; en les observant on sera vite initié à une foule de petits mystères d'exécution qui demanderaient de fatigantes démonstrations pour le lecteur. Ce que nous pouvons encore lui dire, c'est que d'une manière générale, l'eau aussi transparente qu'elle puisse être, a toujours une coloration ; elle teinte par conséquent tout ce qu'elle reflète et en observant les valeurs on s'aperçoit facilement que le reflet atténue l'intensité des lumières. Tel objet qui est très clair, comme le mur blanc d'une maison ou le linge étendu sur la haie dont la blancheur est éclatante en plein soleil, se reflèteront beaucoup moins clairs ; il en est de même d'un objet noir soit la porte ouverte d'une maison, soit la masse d'ombre des arbres dont les vigueurs se verront atténuées, les reflets paraîtront beaucoup moins noirs dans l'eau. Ceci est une constatation que l'on fera et qu'il n'était peut-être pas inutile de faire ici. Pour terminer, nous recommanderons encore de peindre les eaux tranquilles d'une manière lisse, quels que soient leurs reflets, et de ne peindre en pâte que les objets qui reposent dessus, comme les plantes, les bateaux, les canards, etc...

Les nénuphars. — Cette plante aquatique, dont les larges feuilles échancrées laissent passer la grosse fleur jaune ou blanche, est, pour le peintre, une amusante étude à faire. Les feuilles sont d'un vert clair qui fait très bien sur le reflet foncé des eaux calmes ; elles sont gracieuses de forme, leur tissu est lisse et vernissé, l'éclat du soleil y accroche des lumières vives et d'une grande puissance qui aident à donner beaucoup d'effet aux premiers plans d'un tableau. Vues sous un autre angle et par un autre effet, elles se silhouettent souvent vigoureusement sur les parties claires des eaux, ce qui est d'un grand secours pour l'artiste qui sait se servir de cette opposition.

Pour exécuter cette étude, il est indispensable de la dessiner très correctement et feuille à feuille. Ce sont des portraits très ressemblants qu'il faudra faire, et ne pas se contenter d'un à peu près, en profitant des hasards de la brosse. L'on aura souvent l'occasion de se servir de cette étude pour terminer des tableaux à l'atelier ; il est donc nécessaire qu'on y puisse trouver le document le plus complet, il sera toujours loisible de l'interpréter. Quand on aura préparé, comme il a été dit, les dessous pour chaque chose, que la palette aura été augmentée de quelques tons verts composés *ad hoc*, on commencera à exécuter, en peignant le ciel et les terrains qui servent de fond. On peindra ensuite les roseaux foncés et c'est par ceux qui sont en avant et qui reçoivent la lumière que l'on terminera. Il est peut-être inutile de dire que lorsque les roseaux passent devant un groupe de feuilles, on doit tout d'abord peindre les feuilles. C'est toujours par les ombres que l'on commencera à peindre les feuilles et c'est par les grandes lumières qu'on les termi-

nera, en observant bien les colorations de ces lumières, le ton exact des petits accents lumineux qui bordent les feuilles, et enfin les traits noirs qui détachent la feuille de l'eau d'une autre façon que l'ombre d'une feuille, sur une autre feuille. Les fleurs se peignent à la fin et l'on doit bien observer qu'elles sont de valeurs différentes ; il ne devrait pas y en avoir une de semblable à l'autre comme valeur et comme dessin, dans une étude bien faite, quoiqu'elles semblent toutes du même ton



Les Nénuphars.

jaune ou blanc. Ceci nous remet en mémoire une démonstration des valeurs que Corot fit un jour à un élève; celui-ci ne comprenait pas que, sur un terrain de premier plan, des fleurs blanches placées à différentes distances, quoique très rapprochées, ne fussent pas de la même valeur. Le maître prit une feuille de papier à lettre qu'il déchira en seize petits morceaux et les jetant sur le plancher de l'atelier, il dit : « Faites une étude de ces papiers et si vous leur donnez leurs valeurs « justes, le plancher fuira ; si vous les peignez tous d'une seule valeur, « il n'y aura pas de perspective. » L'élève fut confondu, n'ayant jamais supposé que les morceaux d'un papier blanc uni deviennent autant de valeurs et de blancs différents, lorsqu'ils ne forment plus un tout et qu'ils se trouvent placés à des plans différents, même très rapprochés.

Les roseaux. — L'ébauche, après un dessin correct, doit se faire en procédant par masses, lorsque l'on peint des roseaux. Il faut éviter



Les Roseaux.

autant que possible, les détails pour les réserver et les concentrer à un endroit unique de tout premier plan :

La confusion de détails est toujours nuisible à l'ensemble. Le dessin avec le pinceau doit être exécuté avec la plus grande attention pour que les courbes soient gracieuses et bien dans le caractère de la forme. Voici comment on procède ; les tons préparés à l'avance ainsi que le blanc et les couleurs mères devront être détrempés avant de commencer à peindre. Cette opération se fait en ajoutant dans chaque couleur quelques gouttes d'huile pour les rendre très liquides, afin que le pinceau à filets puisse les prendre facilement ; ceci facilite l'exécution, en permettant de placer des lumières souvent très vives et d'une ténuité de forme impossible à obtenir autrement. On peint tous les dessous d'abord et l'on emploie à cet effet des brosses longues de soies pour exécuter les masses d'ombre et de demi-teintes ; le pinceau à filets est employé ensuite pour faire les détails, dessiner certaines pointes des feuilles et surtout pour accentuer des vigueurs, détailler des masses et enfin placer les grandes lumières qui terminent l'étude. Est-il besoin d'ajouter que l'eau devra être peinte avant d'exécuter les roseaux ? Cela aura été deviné certainement, puisque, pour bien exécuter, on sait que c'est par les plans les plus éloignés qu'il faut commencer en les étageant successivement, pour finir par les dessus qui sont de tout premier plan.

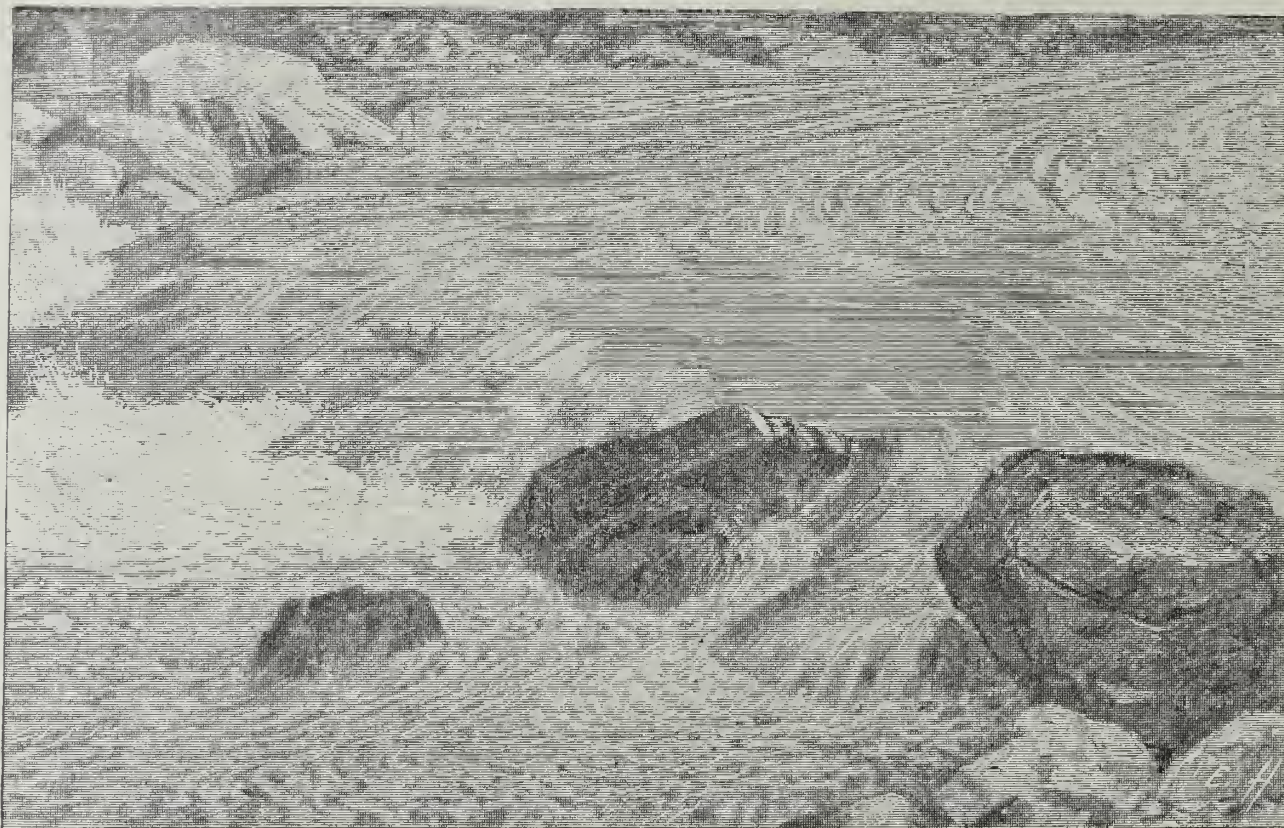
Les cascades et les eaux torrentueuses. — Dans les pays rocheux, les rivières ou les torrents roulent leurs eaux à travers mille obstacles qui les entravent et les rendent fort intéressants pour un paysagiste épris du pittoresque et de la nature grandiose.

Par un temps normal, dans les courants qui descendent des montagnes, la couleur des eaux est blanche, verte ou bleue. Pour exécuter des études d'eaux torrentueuses, il faut dessiner très exactement les cascades et les rochers ; la forme précise est de rigueur, afin de ne pas être exposé à des repentirs qui enlèveraient tout le charme du travail.

Quand le dessin est terminé, on ébauche toute l'étude avec des frottis pour la mettre en valeur et voir l'effet d'ensemble. L'ébauche des rochers se fait en plaçant les valeurs sans trop s'occuper du ton et en supprimant tous les détails. L'eau doit être peinte dans le sens où elle coule et comme pour tout ce que l'on peint, il faut placer les tons les plus foncés en premier lieu, continuer par les demi-teintes et terminer par les lumières. Dans l'ébauche on peut réserver l'apprêt blanc de la toile pour faire les lumières momentanément. Cette façon de procéder a l'avantage de laisser toute liberté d'exécution quand on revient le lendemain continuer son étude ; si l'on avait mis les lumières et qu'elles n'aient pas eu le temps de sécher suffisamment, on en éprouverait une gêne qui peut être évitée, puisque l'apprêt blanc suffit à l'ébauche.

La transparence de l'eau n'est pas une difficulté ; c'est de l'observa-

tion surtout qu'il faut apporter à ce travail. Dans la cascade que montre notre dessin, on voit un tronc de sapin qui est venu se prendre entre les rochers et faire un barrage que l'eau surmonte, laissant voir le bois de l'arbre au travers de la nappe liquide. Pour peindre ce morceau, il faut poser les tons de l'eau dans le sens de leur pente et peindre le tronc de l'arbre en même temps, dans la pâte un peu liquide. L'on repeint ensuite pendant que tout est frais, en plaçant d'un seul coup de pinceau les transparences qui passent par dessus l'arbre ; on ajoute pour terminer



Les eaux torrentueuses.

les petits luisants qui brillent sur certaines parties. Tout le premier plan de l'eau est formé par un remous au bas de la cascade et comme il se trouve en grande partie dans l'ombre portée par un arbre que l'on ne voit pas, c'est par toute la partie de l'ombre qu'il faudra continuer l'étude. Il faut bien examiner le ton local pour en trouver la valeur et la couleur; quand on est suffisamment renseigné on pose le ton général sur la partie d'ombre, puis on place de la même façon le ton local des parties foncées mais situées dans la lumière ; si l'on a eu soin dans l'ébauche de conserver le blanc de la toile, l'effet est déjà très accentué, pour le parfaire on y ajoute les tons blancs de l'écume qui sont vus dans l'ombre, en observant surtout leur valeur et leur couleur par rapport aux blancs de la lumière. Ces parties sont les plus délicates à peindre et demandent beaucoup d'observation ; la forme en se déplaçant continuellement complique l'étude du dessin et pour exécuter brillamment, il ne faut, pour

ainsi dire, pas retoucher un coup de pinceau, sous peine de l'alourdir. Comme il est difficile de donner d'un seul coup la forme, la valeur et le ton juste, voici ce qu'il faudra faire pour faciliter ce travail. Avec la pointe de la hampe du pinceau, on tracera dans la couleur fraîche le dessin des anneaux formés par les mousses blanches et quand on se sera assuré des places, on n'aura plus qu'à chercher exactement la valeur et la couleur de ces anneaux de mousse dans l'ombre, par rapport à ceux qui sont dans la lumière et dont la note blanche est le point le plus clair de toute l'étude. C'est par ces tons éclatants que l'on terminera les eaux en se souvenant toujours que l'on ne doit jamais employer le blanc qui n'est ni vrai ni lumineux. Il est utile de préparer plusieurs tons très clairs pour que les blancs aient plus de variété. Il est nécessaire aussi de ne pas empâter ces lumières avec exagération, car on arriverait immanquablement à leur donner une consistance, une opacité qui nuirait à l'exécution des rochers ; ces derniers ne seraient jamais assez solidement peints.

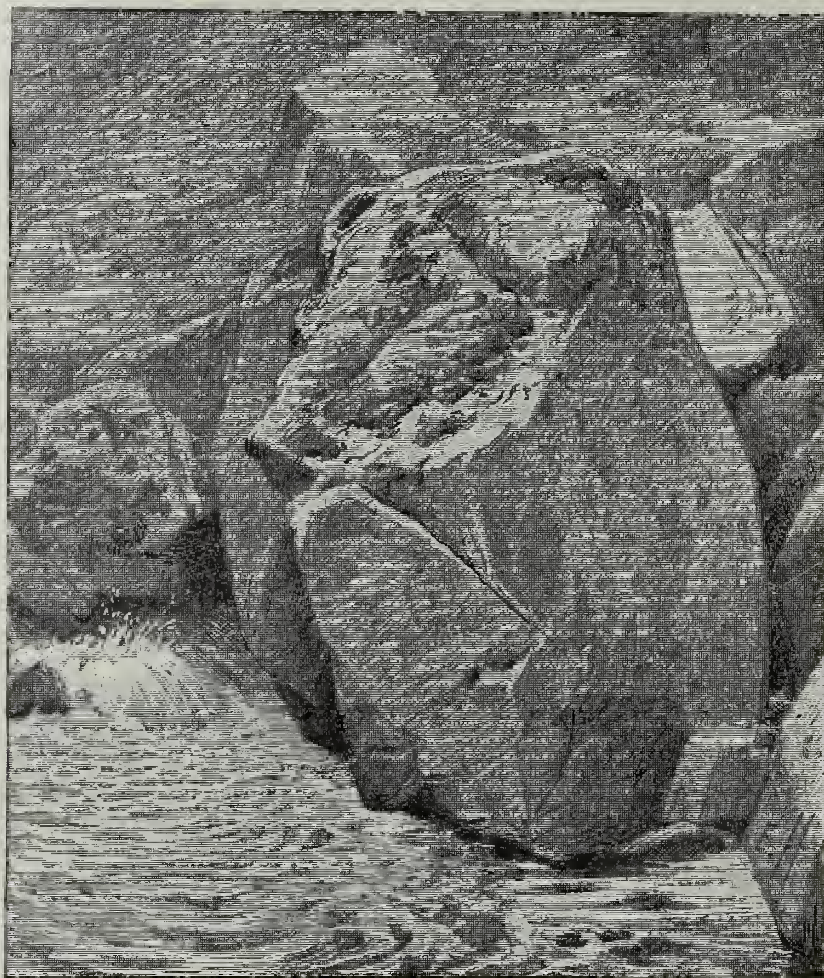
Les rochers se peignent après avoir exécuté les cascades ; si à l'ébauche on a bien observé les valeurs, il reste peu de chose à y ajouter pour les terminer. Cependant il se peut que les rochers aient une grande importance s'ils se trouveut sur le premier plan et s'ils ont été le prétexte de l'étude ou du tableau ; c'est pourquoi, nous allons dans le chapitre suivant, donner toutes les indications sur la manière de peindre les rochers.

Les rochers. — La précision du dessin est un des principaux facteurs du succès quand on veut faire des études de rochers ; c'est pourquoi on ne saurait trop recommander aux commençants de procéder par une recherche exacte de la forme. Ce sont des portraits ressemblants qu'il faut faire, l'étude ne sera jamais trop poussée ; il ne faut rien omettre, tout peut, à un moment donné, être utilisé. Il ne faut pas oublier que nous ne faisons ici que des études, lorsque nous ferons des tableaux, nous tiendrons un autre langage.

La peinture des rochers est relativement facile pourvu que l'on travaille toujours avec le même effet et que l'on revienne chaque jour à la même heure si l'étude demande plusieurs séances. Le dessin montre des grosses roches vues en novembre par un temps gris pluvieux, où la lumière est très douce ; c'est au moment des grandes eaux chargées d'écume. Quand on procède à l'ébauche sur un dessin mis en valeur à l'encre de Chine, on peut, si l'étude n'est pas très grande, peindre avec des frottis en employant un liquide siccatif et terminer du premier coup. Si l'étude est grande et qu'on ait résolu de la travailler autant que cela sera possible, il faudra ébaucher en demi-pâte, c'est-à-dire en employant la couleur sans y ajouter de liquide pour qu'elle ne soit pas en glacis et

avoir soin de ne pas mettre des épaisseurs de pâte qui deviendraient gênantes pour l'exécution dernière, et auraient aussi l'inconvénient de mettre trop de temps à sécher. En ébauchant, il faut avant tout s'occuper des valeurs qui sont relativement faciles à trouver par un effet gris. Il faut construire les plans de chaque rocher par l'ombre, la demi-teinte et la lumière, peindre dans le sens de la forme et ne pas s'occuper des détails qui viendront s'ajouter ensuite pour terminer.

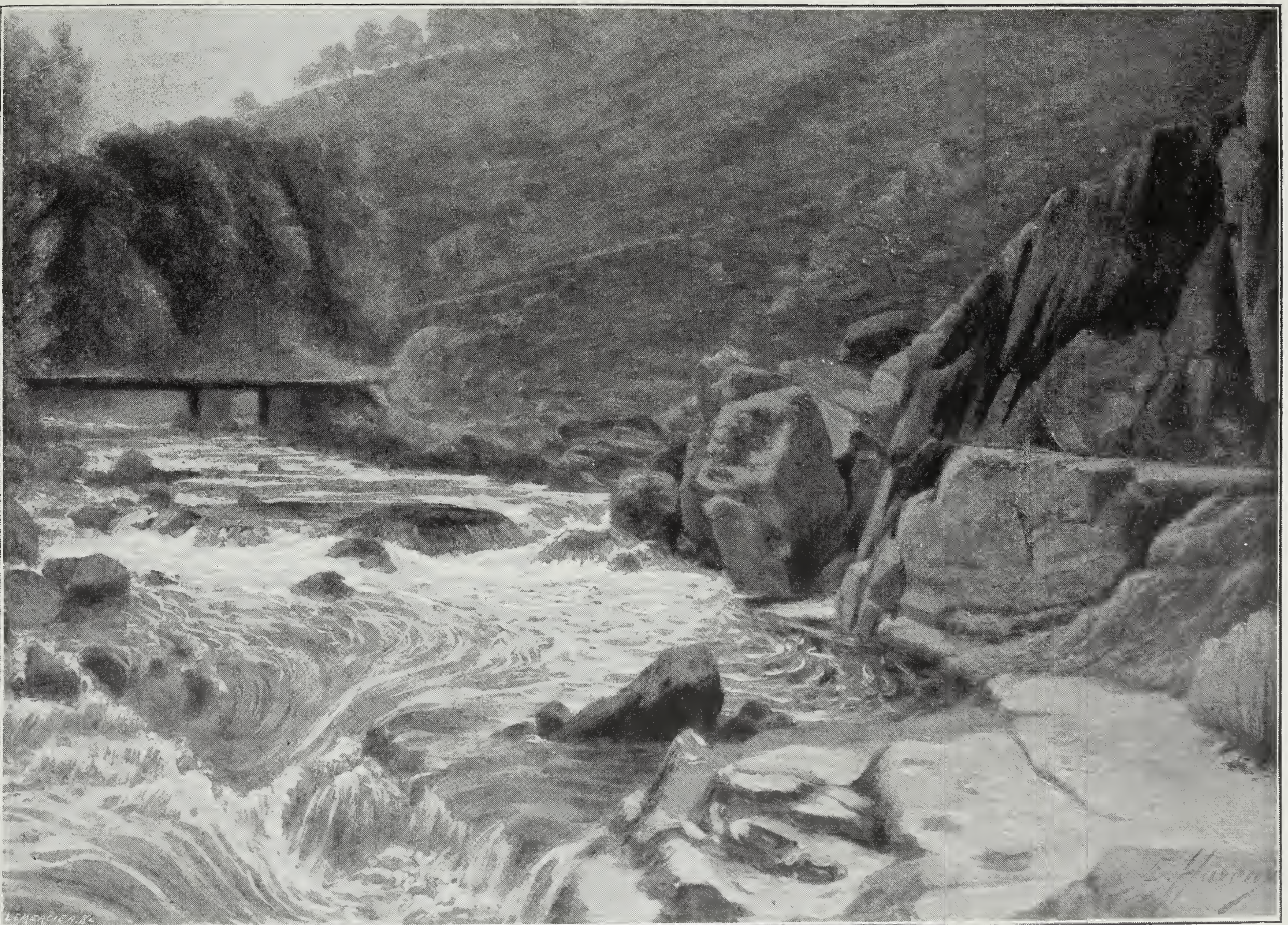
Quand on reprend une ébauche, il faut qu'elle soit bien sèche et



Étude d'un rocher.

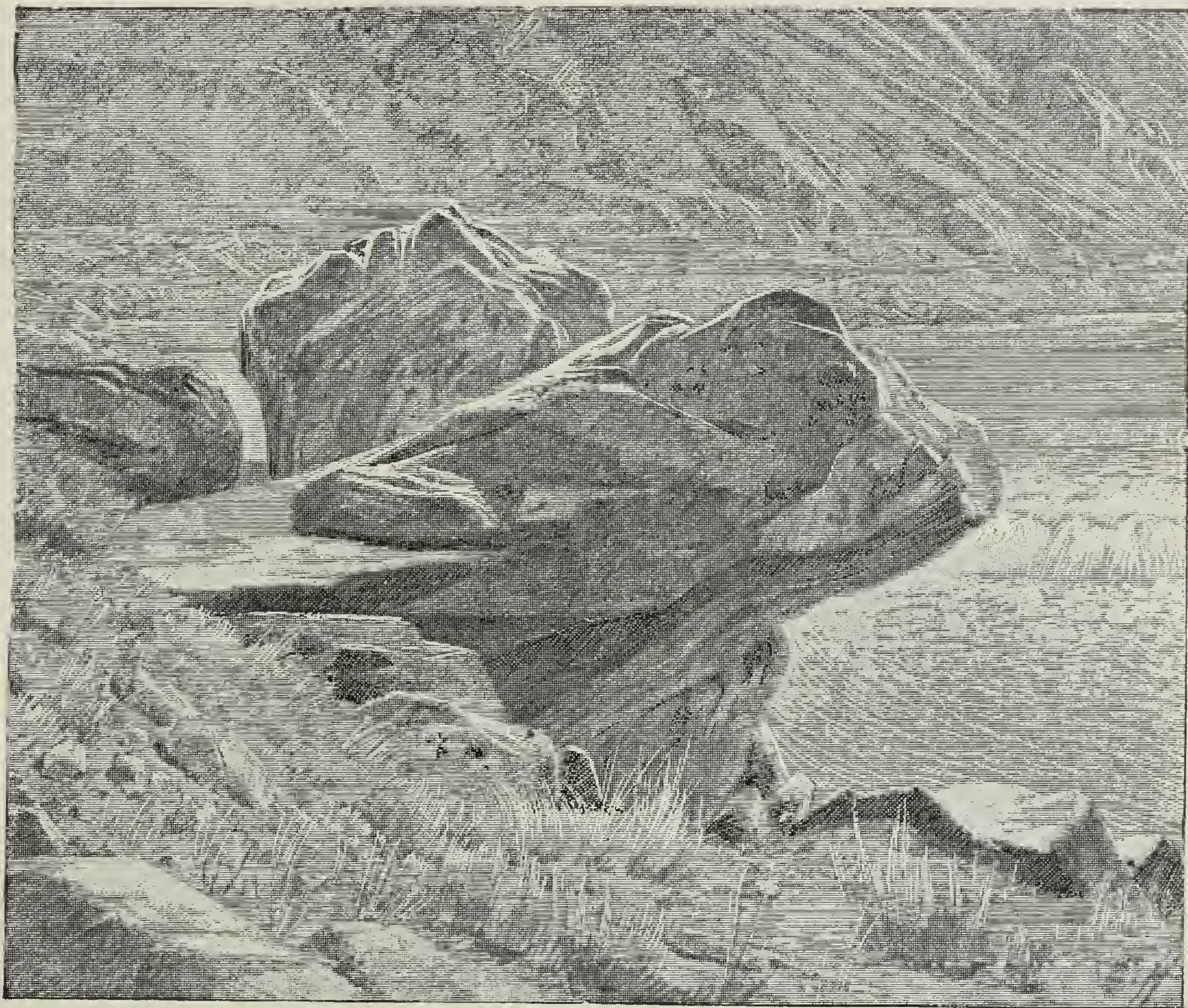
qu'elle ne soit pas *embue ;* si cet inconvénient se produit, on doit enlever l'embu en passant un peu de vernis *Vibert*, dit vernis à retoucher. C'est un vernis très léger, à base de pétrole ; il sèche instantanément, et permet de peindre, en montrant exactement les tons et les valeurs de l'ébauche, c'est le meilleur moyen de faire disparaître l'embu.

On commence par terminer le morceau principal pour ne pas être entraîné à faire tous les rochers aussi détaillés que ceux du premier plan, et pour qu'ils se simplifient à mesure qu'ils s'éloignent. Comprise ainsi, l'étude, malgré la quantité de rochers accumulés, se résume à un ou deux morceaux principaux auxquels on doit mettre toute son attention et tous ses soins. Les autres, moins étudiés, selon la place qu'ils occu-



LES ROCHERS ET LES CASCADES

pent, sembleront aussi poussés et laisseront l'air circuler partout ; quoique peu exécutés, ces autres plans doivent être très exactement dessinés et très cherchés au point de vue des valeurs. Le gros rocher rectangulaire qui fait le principal objet de cette étude sera repris en commençant par les parties les plus foncées et en s'efforçant de conserver le plus possible l'ébauche, ce qui est d'ailleurs très difficile aux commen-



Rochers éclairés par le soleil.

çants. Ceux-ci repeignent tout quand ils terminent, parce qu'ils ne savent pas profiter de l'ébauche qui, ne leur étant d'aucune utilité, puisqu'ils la recouvrent entièrement, leur fait perdre un temps précieux. C'est ce que nous voulons leur éviter. Quand on ébauche, c'est la recherche de la valeur générale d'un plan qui doit seule préoccuper. Pour terminer on ajoute les détails en ne sortant pas de la valeur indiquée par l'ébauche. C'est en employant cette méthode que l'on arrive à simplifier, en ne voyant que le détail typique, celui qui s'impose par sa forme et sa valeur. Tous les autres se perdent dans la valeur générale du plan dont ils font partie et doivent être supprimés.

Il faut faire jouer à l'ébauche le plus grand rôle possible et il suffit

dans beaucoup de cas, d'ajouter une petite ombre ou un petit clair pour modeler un détail ; exemple :

Les mousses qui sont sur ce rocher semblent très détaillées ; elles sont cependant très simples et se modèleront avec peu de travail, si l'ébauche est bien en valeur. Il ne faudra qu'un frottis par-ci, par-là, pour que le ton soit plus varié et l'ensemble moins monotone, ensuite on dessinera une petite ombre dessous pour les détacher du rocher; si cela est nécessaire on ajoutera par place un clair bien mis dans la forme, en laissant paraître l'ébauche entre le clair et l'ombre, et le modelé se produira. Une condition importante dans l'exécution des rochers, c'est que les coups de pinceaux qui dessinent les brisures, soient faits de lignes très raides, que les angles soient très vifs ; c'est ce qui donne le caractère de la dureté du roc. Si les rochers sont éclairés par le soleil comme dans le dessin ci-contre, les lumières et les ombres devront toujours être peintes avec des angles et des plans heurtés brutalement. Il faut éviter la mollesse que donne l'indécision dans la facture et ne peindre en *rond* que lorsque l'on veut représenter des petits rochers ou des cailloux qui ont été roulés par les eaux.

Étude d'ensemble. — Les études précédentes suffisent aux explications qu'il était indispensable de donner aux commençants ; nous allons néanmoins continuer à donner des moyens d'exécution, mais sous une autre forme ; l'élève étant assez instruit maintenant pour aborder des ensembles plus complets, nous allons nous occuper de la manière de prendre un motif, ce qui est aussi l'art de faire un tableau.

Le peintre qui s'arrête devant un motif de paysage dont les lignes le séduisent au point qu'il s'apprête à en faire une étude, se trouve immédiatement en présence d'une difficulté que le format exigu de sa toile, rendra plus ou moins surmontable. Comment dira-t-il, vais-je faire tenir toute cette étendue de terrain dans une toile aussi petite ?

Le problème, en effet, n'est pas très facile à résoudre, car il faut, pour y parvenir, une grande science du dessin, l'habitude de réduire de grandes lignes à de petites proportions, et savoir prendre le motif, c'est ce que Corot appelait : « Savoir s'asseoir ». Pour acquérir cette expérience il faut un goût naturel avec le sentiment de l'élégance et du beau en art, que les années de travail développent. Cependant les conseils d'un maître simplifient la tâche et montrent, en quelques minutes, ce que l'élève le plus perspicace mettrait des années à trouver. Nous allons essayer de dire comment on peut se former le goût, comment on apprend à voir le motif et enfin comment on doit procéder pour le proportionner sur une petite toile.

Pour se former le goût, il faut fréquenter les musées, se procurer

des reproductions, photographiques ou autres, des tableaux de maîtres et les étudier attentivement, non pas les copier, mais se rendre compte des lignes, voir comment le motif est pris, et pourquoi il fait bien. Il faut encore se rendre compte de la hauteur de la ligne d'horizon et du point de vue, de l'importance des masses d'arbres, de leur silhouette sur le ciel et de leur rapport entre elles par rapport à leur hauteur et à leur largeur. L'effet doit être étudié de la même façon, en examinant où l'artiste a placé le grand clair et le noir le plus fort ; comment en un mot il a procédé pour obtenir un effet d'ensemble.

Le goût se forme et se développe en regardant tout ce qui a rapport à l'art, c'est pour cela que les délicieux moments passés à feuilleter les publications artistiques ne sont pas du temps perdu, bien au contraire. S'il est nécessaire de travailler beaucoup, il est aussi indispensable de réfléchir et de regarder, ce que font ou ce qu'ont fait les maîtres ; la méditation est une autre forme du travail, et non la moindre.

Dans la manière de composer un tableau il y a des lois fondamentales, mais elles sont très peu positives, en ce qui concerne le paysage, où l'effet tient la première place. Il n'est pas rare de voir qu'un motif très banal de composition, devienne tout à coup fort beau par un effet qui lui convient. Quand on a une grande expérience, on constate qu'il n'y a rien de laid, ni même de peu d'intérêt, dans la nature ; il ne s'agit que de savoir à quelle heure et par quel effet, on doit le peindre. Millet a dit : « Il n'y a rien de vilain dans la nature, tout est une question d'heure et de milieu. »

Pour voir un motif dans un ensemble de paysage, c'est-à-dire, savoir découper par la pensée un morceau qui soit à lui seul un sujet de tableau, il est indispensable de connaître la théorie de la pyramide dont nous avons expliqué l'usage dans les parties précédentes et que nous résumons ici en quelques mots ; il faut une masse importante accompagnée d'une autre qui soit moindre.

Le dessin page 66 montre une composition très simple, où la grande masse des arbres de droite est accompagnée et relevée par celle de gauche qui lui est inférieure ; les troncs d'arbres qui passent devant et montent dans le ciel sont mis seulement pour ajouter de l'élégance et pourraient être supprimés à volonté. Toutefois, on remarquera qu'ils donnent de la perspective ; en montant dans le cadre, ils font deviner la proportion, et grandissent les arbres du second plan.

La pyramide, on le voit, n'est qu'une tradition qui sert de base ; c'est un principe, mais ce n'est pas une loi. Il suffit de s'en pénétrer et l'on dispose ensuite tous les motifs en allongeant ou en rétrécissant la pyramide.

Les quelques exemples donnés par les dessins page 67, montrent l'élasticité de la pyramide qui se résume, nous le répétons volontai-

rement, à une masse importante s'étageant et tombant à droite ou à gauche puis se relevant par une masse de moindre importance.

Lorsque l'on s'est familiarisé avec cette pyramide et que l'on sait la voir dans la nature, on a compris comment il y a des motifs partout et avec tout.

Il arrive très souvent qu'un motif se compose presque, mais qu'il lui

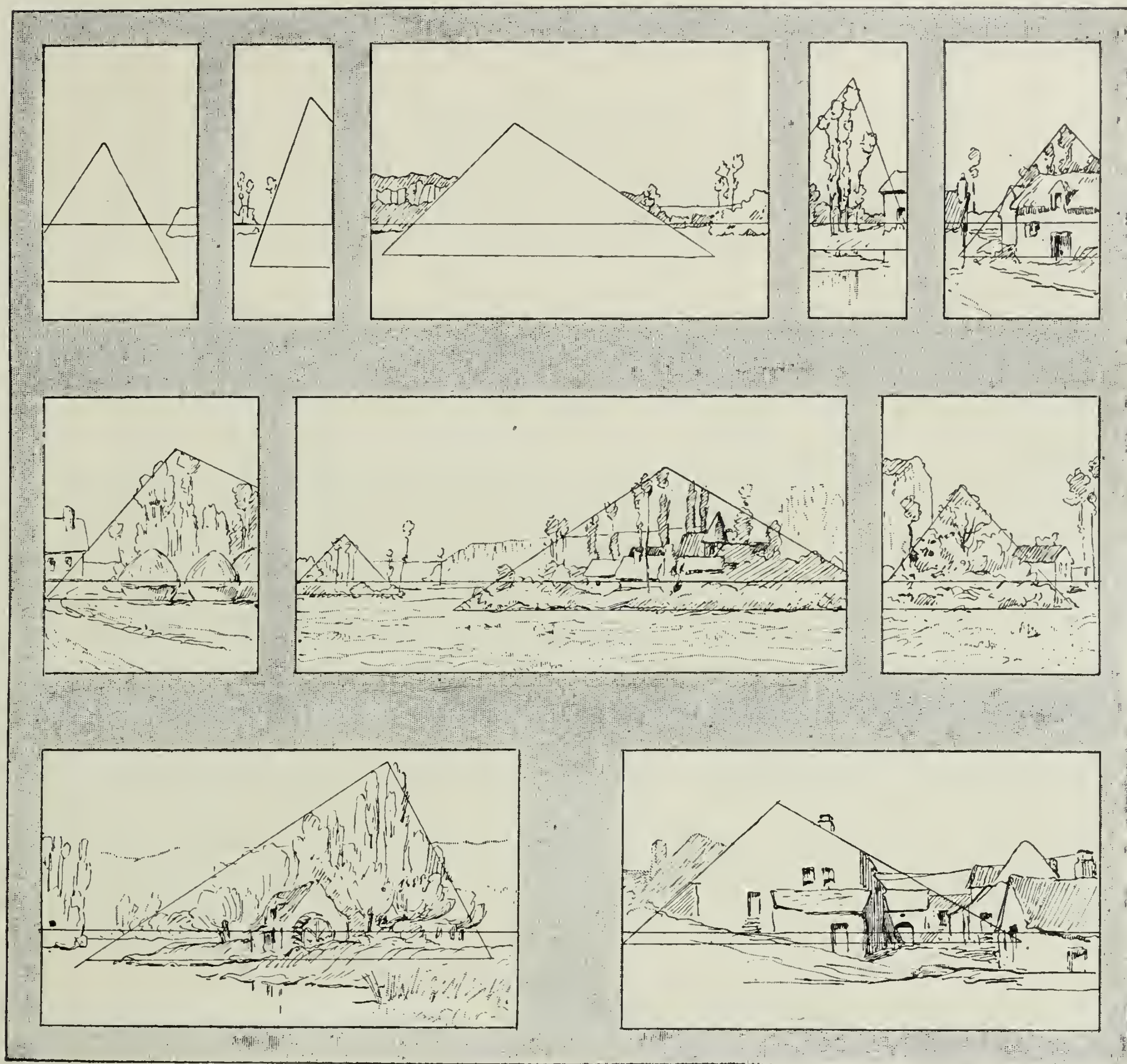


Dessin montrant la théorie de la pyramide.

manque un soutien, une masse quelconque qui vienne équilibrer et soutenir une masse isolée; faute de cet accessoire, on se voit obligé de renoncer à peindre un motif qui aurait beaucoup plu. L'expérience donne au peintre plusieurs moyens pour parer à cet inconvénient. D'abord, il n'y a souvent qu'à se déplacer de quelques mètres pour trouver ce qui manque à la composition, tout en ne changeant pas la direction des ombres; ceci est à voir et à retenir. Mais souvent aussi, il n'y a qu'à trouver dans le ciel une forme de nuage qui soit assez importante pour soutenir et appuyer la composition.

Voilà pourquoi souvent dans le tableau d'un maître, il y a un nuage qui fait si bien et qui est d'une importance que le vulgaire est loin de soupçonner.

Quelquefois aussi, s'il n'est pas possible, étant donné l'effet du ciel et du tableau, de placer à souhait le nuage dont on a besoin, on a recours alors à un autre expédient, en y plaçant le vol d'une compagnie d'oiseaux, corbeaux, pigeons ou autres. Ou bien encore s'il y a des



Différentes manières de voir la pyramide.

maisons on fait monter la fumée d'une cheminée à l'endroit où il manque une masse claire ou foncée (voir le dessin page 68).

Il y a aussi un excellent moyen de voir le motif pour le jeune peintre encore peu habitué à travailler devant la nature, c'est l'emploi du miroir noir qui montre non seulement l'arrangement des lignes, mais qui renseigne d'une manière impeccable sur la relation des valeurs. Nous ne saurions trop recommander l'usage de cet objet qui est le plus sûr guide que l'on puisse consulter.

Beaucoup de peintres se servent aussi d'un petit cadre en bois ou en carton, pour regarder le motif au travers ; c'est un bon moyen et très

recommandable, pour se familiariser avec les lignes de la composition. Chacun peut faire lui-même ce cadre qu'il suffit de découper dans une carte à jouer ou dans un petit almanach.

La carte à jouer est d'ailleurs suffisante, puisque ce cadre ne sert qu'à voir comment on va prendre le motif, c'est-à-dire, où commencera et où finira le morceau de nature que l'on va peindre. Cette petite proportion permet de garder toujours sur soi cet outil si nécessaire aux jeunes peintres. On peut ajouter à ce cadre, un fil tendu dans le



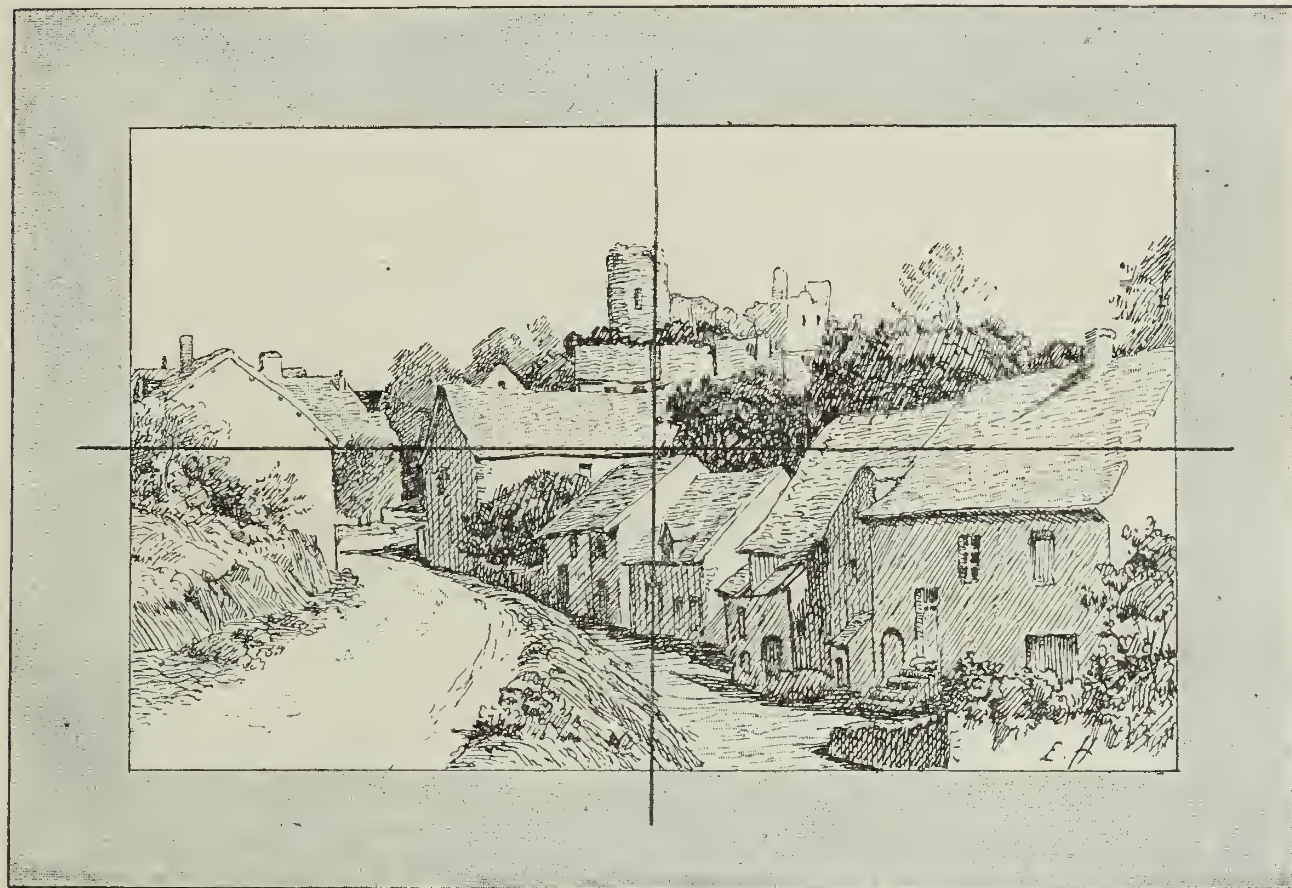
Composition soutenue au moyen d'une fumée.

milieu des deux côtés, hauteur et largeur, cela permet de voir facilement et vite, le rapport des lignes, leur hauteur, etc... Nous pourrions citer beaucoup d'exemples sur la manière de composer un motif, mais ils n'ajouteraient rien, car ils répéteraient ce qui vient d'être dit. Si le motif change d'aspect, le procédé de composition reste le même ; ce qu'on vient de lire nous semble tout à fait suffisant pour le moment. Nous allons dire maintenant comment on doit procéder pour mettre en toile et faire tenir les plus vastes étendues d'un paysage sur une très petite toile.

La mise en place d'un paysage. — Savoir mettre en toile les belles lignes que l'on a observées dans un paysage est une science qui ne réside pas seulement dans le goût ; il faut aussi savoir procéder avec méthode, autrement on y parviendrait très difficilement.

Dans une très intéressante lettre qu'on lira plus loin, le maître paysagiste Henri Harpignies dit que l'on doit créer un *jalon* vertical ou horizontal, avant de donner le premier coup de crayon ; nous allons expliquer comment on place un *jalon*. Prenons pour exemple ce paysage des Hautes-Alpes que représente notre dessin page 70.

C'est le village de La Grave, bâti sur la pente d'une montagne ; les proportions en sont vastes et la mise en place difficile. Pour faire tenir



Carte découpée pour voir les lignes d'un motif de paysage.

tant de choses dans le format d'une petite toile, le *jalon* est nécessaire. Ce jalon n'est autre chose qu'un trait d'une mesure déterminée, ayant rapport à une proportion du paysage et servant à comparer la proportion des autres parties. Le *jalon* que nous allons établir pour copier ce paysage sera la hauteur de l'église. Nous commencerons donc par prendre la mesure de toute l'église, depuis la pointe du clocher jusqu'à sa base, y compris le mur du cimetière.

Pour prendre cette mesure on sait qu'il n'y a qu'à tenir le crayon verticalement, allonger le bras aussi loin que la complexion le permet, fermer un œil et placer la pointe du crayon au sommet du clocher pendant que le pouce ou l'index déterminent sur le bas du crayon la place de la base de l'église. Dès que cette mesure est trouvée on la reporte sur la nature en la replaçant au bas de l'église et en vérifiant combien de fois elle est contenue, pour arriver jusqu'à l'endroit du premier plan

que l'on a résolu de prendre comme limite au tableau. Ayant constaté que la hauteur totale de l'église tient trois fois et demi, depuis sa base jusqu'au bas du premier plan qui sert de limite à la toile, on reporte cette mesure par des points, comme l'indique notre dessin. Reprenant ensuite le même procédé, l'on constate que le ciel qui a peu d'importance dans ce motif de montagnes, ne doit pas excéder une fois et demi la hauteur de l'église. Mais ceci ne nous donne encore que la proportion



La mise en place du dessin et l'emploi du jalon.

de la hauteur; il nous reste à connaître maintenant la proportion de la largeur, et nous ferons pour nous renseigner le même travail en sens horizontal. Partant du pied de l'église nous placerons le jalon en le renversant et nous trouverons que pour prendre le motif comme il nous semble le mieux, il y a, à gauche de l'église, cinq fois et demi sa hauteur, et que du côté droit, elle n'y est contenue que trois fois et un peu plus.

La mesure prise ainsi peut servir exactement si la toile est assez grande, c'est-à-dire si l'on ne se trouve pas placé trop près du motif, ce qui est assez fréquent. Quand on est en bonne place, ni trop près, ni trop loin, en un mot, quand le format de la toile s'adapte avec les proportions réelles, telles que la nature s'offre à nos yeux, il n'y a qu'à reporter les mesures qu'on a relevées, c'est ce qui s'appelle dessiner



LE VILLAGE DE LA GRAVE (HAUTES-ALPES)

grand comme nature. Mais il arrive, le plus souvent, surtout dans les pays de montagnes, que n'ayant à sa disposition qu'un petit format, on est obligé de réduire les proportions relevées sur la nature, pour pouvoir faire tenir dans le petit espace dont on dispose, toute l'étendue que l'on s'est donnée comme limite au motif. Cette réduction est très facile d'ailleurs ; il n'y a qu'à adopter une mesure correspondant exactement à celles que l'on a relevées et diminuer sur la toile la proportion du *jalon* qui a mesuré la nature. Il peut se réduire d'un quart ou de la moitié et plus encore, mais il faudra toujours observer les mêmes rapports entre la hauteur de l'église, du terrain, du ciel, etc..., c'est un peu long, mais le moyen est simple et infaillible.

Lorsque le *jalon* est ainsi connu les proportions générales et la mise en place de chaque partie s'obtiennent facilement. On mesure tout ce qui doit être contenu dans la longueur ou la hauteur du jalon et on l'y fait tenir. C'est un travail amusant et la surprise est souvent très grande lorsque l'on voit peu à peu se proportionner les maisons, les terrains et les arbres. Le dessin est toujours beaucoup plus amusant qu'on ne suppose, quand on a pris la ferme résolution de l'étudier sérieusement et nous dirons en passant que lorsque l'on part pour dessiner un motif, il est bon de se mettre en garde contre soi-même et les tentations de la palette en n'emportant que ce qui est nécessaire au dessin, du fusain et de l'encre de Chine.

Toutes les mesures étant relevées et pointées sur la toile qui doit être blanche ou gris clair, on dessine avec un crayon mine de plomb en n'appuyant presque pas, jusqu'à ce que l'on soit bien certain de la mise en place. Quand la composition semble bonne, on dessine de nouveau en affirmant le trait et en massant les ombres qui s'obtiennent en passant le doigt sur le crayon. Enfin, quand on a la certitude de ne plus rien changer, on dessine à la plume en se servant d'encre de Chine ; les ombres se placent avec une brosse en ajoutant un peu d'eau pour faire des demi-teintes plus ou moins claires.

Le dessin ainsi exécuté avec ses valeurs bien observées, doit déjà donner l'effet d'ensemble, c'est ce qui a permis au peintre de constater quelle était l'heure où il devait peindre pour que le motif soit dans les meilleures conditions d'éclairage. Le lendemain, si le temps le permet, on procédera à la première séance de l'ébauche. Il est indispensable que l'effet soit bien celui que l'on a décidé de peindre ; si le temps n'est pas le même il faut peindre une autre étude, mais *jamais il ne faut continuer une étude si l'effet choisi ne se présente pas*. La même recommandation s'impose pour l'heure de l'effet ; la séance ne doit pas excéder deux *heures et demie* sur laquelle il y a la demi-heure pour l'installation et le rangement.

Quand l'effet est passé, il faut cesser ou bien recommencer le même

motif par un autre effet, ce qui est un excellent moyen pour ne pas perdre de temps ; c'est ainsi que procèdent les peintres impressionnistes qui ne travaillent qu'une heure et souvent moins longtemps dans la même séance. Voici un moyen très recommandable pour ne pas perdre de temps : on fait un décalque du dessin, aussitôt qu'il est terminé, on le transporte sur une ou deux autres toiles que l'on emporte avec soi pour peindre et selon l'heure ou les effets qui se produisent ; on a toujours de quoi travailler.

L'ébauche que nous conseillons pour une étude qui doit être poussée aussi loin que la science de l'élève le lui permettra, est une sorte d'aquarelle à l'huile où le ton juste n'est pas indispensable, mais où les valeurs doivent toujours être bien en relation avec l'ensemble. Cette aquarelle à l'huile a d'ailleurs été recommandée au début de cette partie, nous ne nous y arrêterons pas davantage.

Dans la troisième séance, on peindra le ciel et les montagnes du fond, en exécutant du premier coup d'une manière définitive. Dans les séances suivantes, on peint successivement les différents plans et l'on termine par les tout premiers plans qui se nomment aussi les devants du tableau ; puis on laisse sécher deux ou trois jours. Quand la peinture est suffisamment sèche pour être désembue, on passe dessus une légère couche de vernis à retoucher (vernis Vibert) et l'on retourne voir, d'après nature, l'effet d'ensemble. Dans cette séance, un peintre savant repeint partout en réglant l'effet ; cela consiste à simplifier la quantité des détails toujours immodérée que l'on a été entraîné à mettre, à repeindre des fonds qui n'ont pas assez d'air, à réchauffer un ton de lumière trop décoloré, etc... Cette séance où l'on finit, est celle où l'on enlève justement ce que le public ignorant appelle le fini, le détail, les petites herbes, les petites feuilles, enfin tout ce qui est inutile et détruit les valeurs qui doivent être la préoccupation constante du peintre.

Coloration des plans. — On sait que pour faire fuir un plan de terrain il est nécessaire d'observer trois conditions importantes qui sont les suivantes : la perspective des lignes, la dégradation des valeurs et enfin la décoloration. Si nous prenons pour exemple, le motif de paysage qui vient de nous servir, nous dirons que pour les terrains de premier plan, où se trouve le chemin, la proportion des touffes d'herbes diminue d'importance, à mesure que ces dernières s'éloignent. Leur valeur diminue de violence en fuyant ; les accents foncés qui se trouvent placés dessous, sont très noirs sous les premières herbes et deviennent de plus en plus petits et de moins en moins foncés. Quant à la coloration qui est parfois d'un vert intense aux premiers plans, on s'aperçoit facilement qu'elle décroît et devient de plus en plus grise à mesure que les plans s'éloignent.

Il n'est pas rare de voir, dans les tableaux des maîtres, des touches de vert émeraude pur sur les premiers plans. Pour les non initiés ces touches savantes sont incompréhensibles, inexplicables. C'est à ce sujet que nous avons entendu des critiques faire des réflexions extraordinaires devant certaines toiles de Daubigny, où cependant, et malgré leur antipathie, ils étaient obligés de constater qu'à la distance voulue pour voir l'ensemble, le tableau était superbe. C'est tout simplement parce que les valeurs étaient très justes et que leur progression étant très montée, très colorée dans l'ensemble, le maître avait usé de toutes les ressources de sa palette et était arrivé à de telles intensités que le vert pur ne détonnait pas et qu'il était nécessaire, indispensable même pour le recul des fonds.

L'effet et les pochades. — Le plus grand charme d'un paysage réside dans l'effet qui doit avant tout être juste. Un tableau où l'effet n'est pas absolument juste est un mauvais tableau que rien ne peut sauver, quelles que soient l'exactitude du dessin et l'habileté de l'exécution. Pour qu'un effet soit juste il faut qu'il réunisse deux conditions indispensables, justesse des valeurs et justesse des colorations. Un tableau peut être bon, malgré des imperfections de dessin, s'il réunit les deux conditions précédentes ; c'est pourquoi les maîtres comme Daubigny, Corot, Courbet et tant d'autres, ont fait des pochades qui sont des chefs-d'œuvre. La pochade étant le résultat des études, il faut avoir beaucoup étudié pour en faire de belles. Celles des maîtres sont toujours intéressantes parce qu'elles résument toute une vie de travail en quelques notes savantes. Les meilleurs tableaux se font souvent avec une pochade réussie, quand on a acquis une grande expérience après des années d'études ; c'est pour cela que les maîtres ne font plus que des pochades et des dessins très étudiés devant la nature. Le détail ne les intéressant plus, ils résument tout, dans une belle ordonnance des lignes et dans la puissance d'un effet juste.

On sait que, ce que l'on entend par *bien dessiné*, quand on parle d'un tableau, ne veut pas dire que les détails en soient minutieusement exécutés ; on entend par là que l'ordonnance des lignes et la construction des plans soient savamment disposées.

Jules Dupré, le grand paysagiste français, que nous avons eu le bonheur de connaître étant jeune, nous a donné, un jour, un conseil inoubliable. C'était à propos de l'effet dont nous causions et dont le maître se préoccupait avec tant d'énergie : « Voyez-vous mon enfant, nous « dit-il, la justesse et la puissance d'un effet doivent être tels, que « lorsqu'on entre dans une exposition au Salon, ou dans une galerie, « c'est votre œuvre qui doit tout d'abord attirer les regards, du plus « loin qu'on puisse voir l'ensemble des tableaux. Il faut que le visiteur

« se dise tout d'abord : *Qu'est-ce que c'est que cela ?* Si vous obtenez ce « résultat, votre tableau sera bon, soyez-en convaincu ! »

L'effet, on le voit, doit être la première préoccupation du paysagiste, lorsqu'il sait suffisamment dessiner. Le dessin est la base de tout ; sans lui, on ne peut espérer obtenir aucun résultat ; il faut que le peintre soit assez maître de ses moyens pour n'avoir plus la préoccupation des difficultés du dessin et de l'exécution. Quand on travaille d'après nature, on observe, on note tout ce qui est utile à la reproduction de l'effet qui a motivé l'étude ; le dessin et l'exécution doivent se faire d'instinct, l'œil et la main dessinent, exécutent, pendant que la pensée conçoit, que le cerveau observe, classe et note chaque chose. Il faut donc que l'artiste soit assez familiarisé avec ses procédés pour n'en avoir plus la moindre préoccupation, tel le pianiste qui compose sans s'occuper de la place des touches du clavier que ses doigts trouvent instinctivement.

Nous ne saurions donc jamais assez répéter aux jeunes peintres que le dessin et l'étude des natures mortes sont de première utilité pour tout ce que l'on voudra peindre plus tard, que c'est perdre son temps de peindre des paysages quand on ne s'y est pas préparé par de fortes études qui comprennent le dessin, la perspective et les natures mortes Par ces mots : natures mortes, on sous-entend, les fleurs, les fruits, le gibier, les intérieurs, et comme le dessin comprend la figure et les animaux, il se trouve que pour devenir un paysagiste de talent, il faut avoir tout étudié.

Le paysage est le genre qui compte le plus de médiocrités ; cela tient à ce que l'on se figure généralement que c'est un art plus facile que les autres. En réalité, il est moins difficile de faire rapidement un paysage médiocre qu'un portrait ou un tableau de genre, pour l'amateur qui sait peu de chose, mais il en est autrement quand il s'agit d'exceller dans la peinture du paysage.

La peinture des impressionnistes a ramené une fraîcheur indéniable dans la peinture moderne en général, mais on a souvent exagéré cette fraîcheur que l'on a travestie en la peinture claire, c'est-à-dire blanche, décolorée. Beaucoup de jeunes artistes se sont imaginé que c'est en peignant des tableaux blancs qu'ils feraient des tableaux clairs et lumineux ; c'est une erreur profonde : le blanc n'est pas lumineux

On commet une erreur analogue lorsque l'on parle des tableaux noirs. Un tableau n'est pas forcément noir parce qu'il est très monté de ton ; un effet de nuit, s'il est bien peint, n'est pas un tableau noir. Ce qu'il faut entendre par tableau noir, c'est celui qui en étant très monté de ton, est d'un effet terne et monochrome.

Il faut faire *coloré* pour faire clair.

Un tableau peut être vigoureux à l'excès, sans être noir, s'il est juste d'effet ; tel un coucher de soleil. Pour qu'il ne soit pas noir, il faut que

l'on puisse lire dans les ombres, que les reflets ou le clair-obscur soient savamment rendus.

Le clair-obscur. — Un paysage éclairé par reflets ou par clair-obscur est toujours très distingué, c'est pour cela que les effets crépusculaires sont si recherchés par les peintres. Le clair-obscur est un reflet qui modèle les objets en éclairant les ombres. Ainsi, prenons pour exemple, un arbre de premier plan vu au coucher du soleil et se silhouettant sur un ciel lumineux.

Au premier aspect, l'œil ne perçoit qu'une silhouette découpée, comme la coulisse d'un décor de théâtre, mais peu à peu, il voit le clair-obscur qui modèle, fait tourner cette silhouette, et, à un effet qui semblait plat, donne une forme arrondie et saillante. Ces reflets, ou ce clair-obscur viennent en partie du ciel et du terrain ; la voûte céleste qui se trouve placée au-dessus de l'arbre et en dehors du tableau, se trouvant encore éclairée par les reflets du soleil couchant, selon que cette partie du ciel est plus ou moins chargée de vapeurs, elle éclaire le paysage dans l'ombre et le colore de diverses façons. Si le ciel est pur, sans aucun nuage, au moment où le soleil vient de disparaître, les tons célestes qui dans le bas, sont rouges, jaunes, violets, bleus verts, et bleu foncé directement au-dessus de l'arbre, éclaireront les terrains de premier plan et les masses les plus saillantes des feuillages de l'arbre, d'un reflet froid, c'est-à-dire d'une lumière très douce bleue et grise. Comme la lumière froide qui éclaire le haut du ciel est très peu vive, par rapport à celle du bas du ciel, elle ne renvoie qu'une lumière encore plus atténuée ; cette lumière, ou ce reflet est froid parce que cette partie du ciel est bleue, c'est-à-dire froide. Si au contraire la voûte céleste est chargée de nuages, les reflets ou le clair-obscur seront plus ou moins chauds selon que la lumière des nuages sera intense ou colorée. Si les nuages sont rouge vif, les reflets, quoique moins chauds, seront encore beaucoup plus colorés que si le ciel était sans nuages et par conséquent bleu foncé.

On peut confondre clair-obscur avec reflet, car ils ont, en effet, beaucoup de rapport. Le clair-obscur est la lumière reflétée, ambiante, qui vient de tout ce qui a reçu une lumière et la renvoie, sans que l'on puisse absolument préciser quel est l'objet unique qui renvoie ce reflet. Voici un autre exemple : l'arbre dont nous avons parlé au début de ce chapitre est éclairé par le clair-obscur, c'est-à-dire par tout ce qui flotte dans l'air ambiant, de lumière reflétée par le haut du ciel. Prenons maintenant un autre exemple pour expliquer le reflet et montrer sa connexité avec le clair-obscur.

Supposons le même arbre placé de la même façon et éclairé par le même effet, mais près d'une maison contre laquelle nous sommes

adossé pour peindre. Nous ne voyons pas la maison, puisque nous lui tournons le dos. Voici ce qui se produira : plus le ciel sera lumi-



Silhouettes d'arbres éclairées par reflet (ou clair obscur).

neux et coloré, plus il éclairera la maison et plus la maison éclairera l'arbre de son reflet, en sorte que si le ciel est rouge feu, la maison sera rouge aussi, et par contre, les masses saillantes des feuillages et le

tronc des arbres seront rouges et claires, par rapport à la silhouette générale qui sera toujours très foncée sur le ciel. En un mot, l'ombre sera éclairée d'un reflet rouge qui sera un reflet et non un clair-obscur.

Le clair-obscur est donc variable selon les lumières environnantes, mais il existe toujours à l'état plus ou moins violent et quel que soit le degré d'obscurité qui enveloppe la nature.

Les effets nocturnes par des nuits sans lune sont encore des effets de clair-obscur que l'on perçoit fort bien quand les yeux se sont accoutumés à l'obscurité. Ce qui tout d'abord avait semblé une masse noire, finit par se détailler et se modeler par le clair-obscur. Nous aurons l'occasion d'en reparler plus loin aux chapitres qui traiteront des effets de nuit.

Les études du clair-obscur sont difficiles à faire justement à cause du manque de lumière dans la nature, car en général ce sont les crépuscules et les effets de nuit qui motivent ces études. On voit aussi en plein jour, se produire des effets de clair-obscur qui sont plutôt des reflets et qui s'observent et s'étudient aisément, mais cela est accidentel, comme par exemple, dans un bois très ombreux quand par une trouée de feuillages, filtre un rayon de soleil, éclairant très brutalement un terrain de gazon ou de roches claires. Toutes les parties d'ombres environnantes sont éclairées par reflet, ce qui est d'ailleurs fort beau. Mais le clair-obscur, le plus fin, le plus délicat, est celui du crépuscule, soir et matin.

La planche ci-contre montre un effet crépusculaire étudié dans le Dauphiné. C'est l'heure où la première étoile apparaît, l'heure si chère aux rêveurs, celle qu'affectionnent les paysagistes et que Pointelin a si bien su traduire dans ses paysages jurassiens.

Le premier plan de ce tableau représente une mare où, parmi les roseaux et les joncs, poussent les frondaisons les plus diverses; plus loin, parmi les saules et les noyers, se montre la pittoresque maison du passeur établie, moitié sur la digue de l'Isère et moitié en contrebas de cette digue. La rivière qu'on ne voit pas, coule entre la maison et les montagnes violettes où se trouvent les défenses militaires qui protègent la ville et, dans le fond, se montre la chaîne des Alpes dont les neiges encore éclairées par le soleil couchant illuminent l'obscurité de cette fin du jour, où la lampe du passeur a déjà piqué sa note rouge.

On remarquera que le paysage se modèle malgré l'absence de lumière et que c'est seulement le reflet du ciel qui produit le modelé en éclairant vaguement les dessus.

Pour peindre un effet semblable, il faut faire des petites pochades de l'effet général et dessiner quand le temps est gris. Avec un dessin bien proportionné et des silhouettes d'arbres très étudiées, on établit chez

soi le dessin du tableau et on le peint de mémoire, en consultant la pochade pour donner l'effet général, en copiant les études d'arbres, de terrain et de roseaux que l'on possède en portefeuille; ce genre de tableau ne peut se peindre autrement.

Considérations sur la manière de peindre un tableau. — Beaucoup de jeunes peintres de notre époque font leurs tableaux directement devant la nature, sous le prétexte que le ton en est plus délicat et l'exécution plus sincère. Les uns disent qu'il faut copier exactement ce que l'on voit, que la nature se charge d'arranger les motifs, mieux que les artistes, etc., etc., etc..... Nous avons aussi soutenu cette théorie pendant nombre d'années, malgré les avis de notre maître Ch. Busson et ceux des illustres paysagistes, Corot et Daubigny (car les avis ne sont suivis que lorsque l'expérience personnelle en a prouvé surabondamment leur justesse). Nous sommes en mesure d'affirmer qu'un tableau ne peut se peindre autrement que dans l'atelier. Tous les peintres sincères vous diront que l'on a déjà beaucoup de peine à peindre une très petite étude, pour qu'elle donne exactement l'effet, l'impression, l'heure. Or, est-il admissible que ce que l'on n'a pas le temps d'étudier en petit puisse s'étudier en grand, quand le temps matériel nécessaire pour couvrir la surface est triplé ou quintuplé ? Nous ne parlons que de l'exécution de la copie de chaque chose, ce qui n'est encore que de l'étude; mais pour que cette étude devienne un tableau, c'est bien autre chose ! quel sentiment peut-on mettre ? quelle interprétation peut-on donner ? Quels sacrifices osera-t-on faire devant la nature impitoyable qui vous montre des détails partout ?

Si le peintre possède une grande habileté, il arrivera quelquefois à terminer une grande toile, à la condition que la saison ait été clémente, et que, pendant la durée d'un mois, il ait tous les jours et à l'heure de son effet, un beau temps régulier. On conviendra que cela ne se voit pas souvent. Mais supposons des conditions exceptionnelles de beau temps, est-il admissible que le ciel ait toujours la même fixité, qu'il ne se présente jamais de nuages qui changent la lumière ? Admettons-le cependant. C'est entendu, le ciel est bleu et invariable, quoiqu'on observe que ce bleu n'est presque jamais le même. Eh bien, malgré ces conditions impossibles, le bleu du ciel, qui est une des plus grandes difficultés du peintre paysagiste, ne pourra jamais être exécuté d'après nature, par n'importe quel artiste, fût-il exceptionnellement habile. D'abord il est impossible que la toile de grande proportion puisse être absolument protégée du soleil, le fût-elle même, qu'elle ne pourrait être garantie des reflets environnants qui changent les tons, des luisants qui empêchent de peindre dans certains sens, parce que la touche devient blanche et luisante, des myriades d'insectes qui, se collant dans la pein-



ture fraîche y promènent des traînées où ils agonisent, de la poussière qui saupoudre le tableau et le transforme en papier de verre, du vent qui secoue la toile détendue et en fait un drapeau, etc., etc. Supposons encore que l'habileté du peintre triomphe de tout cela, est-il admissible qu'un ciel bleu, qu'il est presque impossible de bien peindre sur une toile de six, puisse être très bien sur une toile de deux mètres ? Les artistes qui par hasard réussissent des toiles de cette proportion en les peignant d'après nature, ne font encore et malgré tout, qu'une très grande étude, mais ils n'ont pas fait un tableau.

Le temps variable oblige le peintre qui exécute un tableau important, directement devant la nature, à des interruptions dans son travail, qui durent quelquefois des semaines entières; or, quand ce prétendu tableau se peint au printemps, il n'est pas rare de le voir se prolonger de mars à juin et, comme la nature n'a pas la complaisance d'arrêter le cours des saisons, le peintre termine de mémoire (il se fâcherait si l'on disait qu'il peint de *chic* puisqu'il est devant la nature), des arbres dont les fleurs sont remplacées par des feuilles. Il a devant lui des terrains verts crus au lieu de terre fraîchement labourée; bref, son tableau représente un ensemble gris, rose et la nature qu'il regarde est verte depuis le premier plan jusqu'aux dernières limites de l'horizon. Peut-on admettre que malgré cela, le peintre le plus doué puisse obtenir un bon résultat et faire un tableau passable ? Certainement non !

Daubigny qui exécutait aussi habilement que n'importe qui, ne peignait plus, dans les dernières années de sa vie, que des toiles de douze, comme maximum de dimension, quand il travaillait d'après nature, parce qu'il avait reconnu que c'était perdre son temps que de dépasser cette proportion. Il préparait aussi ses toiles et ses panneaux en achetant le bois qu'il choisissait lui-même au faubourg Saint-Antoine chez les marchands et en achetant également la toile en pièces. La mesure qu'il affectionnait pour ses bords de rivière était le panneau de 12 bas, qui mesure $0^{m},60$ sur $0^{m},35$. Il ne peignait guère que sur des panneaux pendant ses voyages en bateau; il était très habile et couvrait de pochades rapides trois ou quatre panneaux par jour. C'est pour les loger plus facilement dans l'exiguité de la cabine du bateau, que le maître avait adopté les panneaux qui tiennent moins de place que les toiles.

Daubigny s'était déterminé à ne plus peindre des tableaux de grandes dimensions d'après nature, depuis cette toile célèbre, *le Champ de coquelicots*, qu'il exposa au Salon, vers 1868, croyons-nous; cette toile qui doit mesurer plus de deux mètres, lui avait coûté beaucoup de peine, et quand il la vit dans le jour de l'atelier, il fut obligé de la repeindre entièrement, parce que rien ne se tenait, et que, malgré tous ses efforts, ce n'était toujours qu'une grande étude, moins bonne que les autres.

Nous pensons qu'il est inutile d'ajouter d'autres démonstrations et nous dirons aux jeunes peintres : Ne faites pas de tableaux directement d'après nature, ou bien vous vous exposerez à faire comme nous, qui, malgré les avertissements qu'on nous avait donnés, nous sommes obstiné et avons perdu un temps précieux.

Les sous-bois. — Les intérieurs de forêts, les bois sombres et touffus, les sous-bois comme on les désigne généralement entre peintres, sont extrêment difficiles à dessiner. Les études peintes offrent encore davantage de complications en raison de l'obscurité et du manque de recul. On est presque toujours placé trop près quand on a trouvé un motif intéressant, et quand on veut se reculer, le motif choisi disparaît derrière d'autres arbres ; il faut se résigner à être en mauvaise place et faire l'étude comme l'on peut.

Nous ne saurions donner aucun conseil pour améliorer cette situation que rien ne peut changer, à moins de faire, comme Pelouse, en certains cas où, gêné dans son travail par des arbres qui lui interdisaient tout recul, il les achetait à leur propriétaire et les faisait abattre. C'est un moyen de tourner la difficulté, mais il n'est pas toujours facile à employer pour diverses raisons que l'on devine.

Supposons que l'élève ait eu la bonne fortune de trouver un motif où ces inconvénients soient presque tous évités et qu'il se dispose à faire une étude peinte d'un sous-bois dans le genre de celui que représente le dessin ci-contre, voici les recommandations que nous lui adresserons : Choisissez un effet *bien écrit*, qu'il y ait un endroit de l'étude que le soleil éclaire franchement, peu importe cet endroit, mais arrangez-vous pour obtenir cet effet, car si vous entrepreniez de peindre un sous-bois sans effet, soit au soleil couché, soit par un temps gris, les difficultés déjà si nombreuses seraient de beaucoup augmentées.

Les maîtres, comme Rousseau, Courbet, Diaz, Chintreuil, Calame, etc., ont toujours recherché l'effet, quand ils ont peint des sous-bois. Diaz, qui s'en était presque fait une spécialité et qui, par parenthèse, en a réussi de très beaux, ne manquait jamais de rompre la monotonie des intérieurs de forêt ou des sous-bois par un éclatant coup de soleil.

Ceci ne veut pas dire qu'il ne faut pas faire autrement. L'effet d'un sous-bois peut être gris, et être très beau, mais il faut alors qu'il soit ouvert et laisse voir au travers des trouées du feuillage, des plans de terrain d'une heureuse silhouette sur le ciel, ou d'un effet lumineux qui motive le manque de lumière dans les arbres. Le sous-bois qui nous a servi d'étude, montre en premier plan, un groupe de trois platanes sur les troncs desquels le soleil répand une lumière frisante qui est le plus grand clair de la composition, malgré les échappées du ciel cependant



SOUS BOIS

lumineux. La prairie que l'on aperçoit dans les plans éloignés est ensuite la partie la plus lumineuse qui accompagne la forte lumière des troncs d'arbre dont le ciel n'est qu'un dernier écho très utile pour l'harmonie générale.

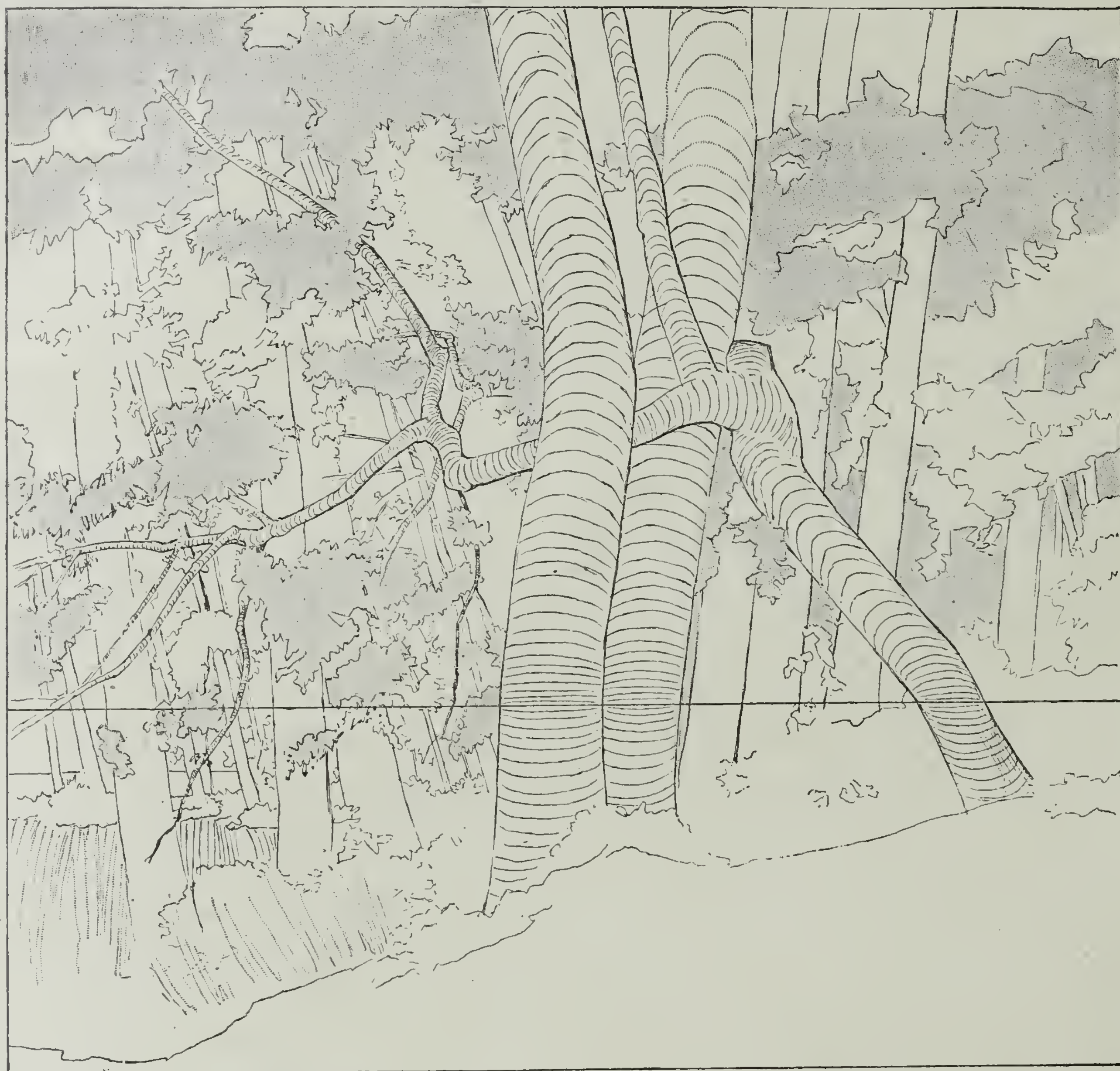
Il ne faut jamais qu'une lumière frappe à un endroit unique sans qu'il y ait un, ou deux échos amoindris de cette lumière pour l'accompagner. De même, quand dans un tableau, on a placé une note noire très violente, elle ne peut rester isolée sans être brutale et trop seule. Il en est de même d'ailleurs pour toutes les notes fortes ou de colorations étrangères à l'ensemble qui demandent un *rappel* ou un écho amoindri de leur coloration.

Le dessin bien établi qui est toujours indispensable à toutes les études, se recommande particulièrement quand on peint un sous-bois, où les arbres ont le principal rôle et doivent être irréprochables de forme. Le meilleur moyen est de faire un dessin peint comme il sera dit plus loin à propos de l'automne, et de l'exécuter ensuite par morceau quand l'effet se présente.

Il y a encore un autre moyen qui ne manque pas d'intérêt, lorsqu'on sait s'en servir; on obtient par lui beaucoup d'air, mais il faut de la volonté pour ne pas se laisser entraîner à faire du *chic*, ce qui tente si souvent les jeunes peintres. Ce moyen, le voici : lorsque l'on a dessiné les lignes principales des fonds et des arbres de premier plan, en se servant pour cela d'une toile apprêtée d'un ton foncé et en arrêtant le dessin d'un trait à l'encre de Chine, on ébauche le ciel et les fonds, ainsi que les feuillages gris vert des arbres de second plan ; pendant que l'ébauche est fraîche, on se sert d'un chiffon que l'on froisse, pour qu'il fasse le plus de plis possible puis l'on tamponne avec, ce qui vient d'être peint, de façon à ce que tout soit vague et mélangé, que le ciel soit dans les arbres et sur les terrains du fond. C'est le cas où l'on applique le mieux la théorie *du tout*, *dans tout*, qui donne tant d'air aux tableaux. Puis, l'on reprend cette ébauche en affirmant le dessin des branches principales et des troncs de second plan, après avoir bien replacé la silhouette principale des coteaux du fond. L'étude se continue ensuite par les troncs, les branches et les feuillages de premier plan ; elle se termine par les terrains. Le ciel qui a été brouillé, sali, par le tampon, redevient vibrant en lui ajoutant quelques tons frais et lumineux sans le repeindre partout, ce dont il faut surtout bien se garder pour qu'il semble s'éloigner des arbres.

On sait que les arbres de premier plan peuvent et doivent être peints plus solidement que le reste de l'étude ? ce qu'il faut savoir aussi, c'est que, selon que l'écorce est rugueuse ou lisse, elle doit être peinte dans un sens ou dans l'autre. Pour l'écorce rugueuse la forme du coup de brosse est tout indiquée, puisqu'il s'agit de dessiner ces rugosités.

Quant aux arbres à écorce lisse, ils doivent être exécutés par touches différentes selon la hauteur. Depuis le pied de l'arbre jusqu'à la hauteur de l'horizon (c'est-à-dire jusqu'à la hauteur de l'œil du peintre, quel que soit l'endroit où il se trouve placé) les touches, ainsi que le montre le croquis *ad hoc*, doivent être posées en forme de U, puis s'ar-



Dessin montrant la forme à donner aux touches.

rondir en montant, pour devenir plates et horizontales à la hauteur de l'œil qui est l'horizon. Au-dessus de cette ligne les touches doivent monter en s'arrondissant dans le sens contraire, pour devenir, plus haut, en forme d'accent circonflexe et en forme de U renversé ∩, ainsi que l'on pourrait l'observer, s'il était donné de contempler une gigantesque pile d'assiettes. Les petites branches ont besoin d'être dessinées avec le pinceau à filets, mais il est souvent nécessaire de les retoucher avec la brosse pour qu'elles soient mieux dans l'air. En principe d'ailleurs, il faut s'efforcer de peindre les petites branches avec une brosse

relativement grosse, cela fait beaucoup mieux qu'avec le pinceau qui précise toujours trop le contour. Les silhouettes des arbres et principalement les branches, doivent être peintes pendant que le ciel est frais, en les exécutant autrement, (ce qui se nomme exécuter à sec), on n'obtient qu'une facture sèche et dure, ce qui fait dire aux peintres, *ce sont des branches en fil de fer !*

Comme dernière recommandation, nous ajouterons qu'il faut se tenir en garde contre l'abus du vert et qu'il est bon, lorsque l'on ébauche, de peindre toujours gris, ce qui n'est pas sur les premiers plans. Faute de ce soin, on s'expose à recourir aux tons entiers des verts pour peindre les premiers plans, ce qui donne toujours un manque de finesse et de distinction aux études.

Du rôle des figures et des animaux dans les tableaux de paysage. — Les figures et les animaux ont affaibli un nombre considérable de bons paysages et c'est la faute des amateurs bourgeois et ignorants, si tant d'autres encore seront dans le même cas. Quand l'acheteur d'un tableau n'est pas un amateur éclairé, il veut que le paysage soit *meublé;* comme il ne sait pas pourquoi un tableau est bon ou mauvais, il lui faut de ces abominables figures ou de ces animaux dont il puisse percevoir même les yeux et les longs poils des oreilles ; ce sont ces détails nuisibles au tableau qui faussent le goût et dévoient les artistes.

Nous avons été à même d'entendre, quelquefois, des amateurs de peinture, s'étonner de l'insuffisance des figures et des animaux dans les tableaux de Corot et de Daubigny notamment. Beaucoup de personnes, même de goût très sûr en art, ont cru que ces maîtres ne savaient pas assez dessiner et grande a été leur surprise lorsqu'ils ont vu des études très faites aux expositions posthumes de ces artistes. Il faut une science que l'on ignore complètement dans le public amateur, pour placer une figure dans un paysage sans qu'elle nuise à l'ensemble. L'artiste qui pour des raisons diverses se décide à placer une ou plusieurs figures dans un paysage, doit penser avant tout à ne pas nuire à son tableau. C'est là la plus grande difficulté, car il s'agit d'interpréter la nature, de la condenser, de la résumer en un tout dont cette figure doit faire partie. Il faut trouver le trait caractéristique qui donne le mouvement et l'action, mais il faut aussi éliminer les détails qui donneraient trop d'importance et concentreraient trop l'attention sur un point qu'on ne doit pas voir, quand on regarde l'ensemble.

Or, rien n'est aussi difficile que de synthétiser la forme et de résumer les valeurs quand on perçoit tous les détails. L'artiste se trouve en présence d'un dilemme dont il ne peut sortir ; il faut qu'il sacrifie les figures ou qu'il sacrifie le paysage ? C'est à lui de décider ce qu'il a voulu faire ; est-ce un paysage avec figures ou bien, sont-ce des figures avec un

paysage? Dans le premier cas, les figures se résument à des proportions justes, eu égard aux plans où elles sont placées, à une valeur exacte, et comme nous l'avons dit plus haut, au trait caractéristique qui donne le mouvement et la vie. Dans le second cas, qui est très différent, le paysage ne devenant qu'un accessoire, il doit être très sommaire pour que toute l'attention se porte sur les figures. C'est ce que nous expliquerons en parlant des figures en plein air, dans une partie suivante de cet ouvrage. Nous avons entendu Daubigny parlant des vaches qu'il avait peintes ou qu'il devait peindre dans ses tableaux en cours d'exécution, dire : « Je mettrai là une petite table ». C'est ainsi qu'en riant, il baptisait les animaux de ses tableaux, ce qui montre combien de parti pris, il ne voulait pas s'y appesantir. Il prétendait d'ailleurs que si elles étaient à peu près bien dessinées, elles seraient nuisibles au tableau. Le paysagiste ne doit donc considérer les figures et les animaux que comme des accessoires mis à un plan voulu pour en déterminer la hauteur ou l'éloignement. C'est ainsi que le grand peintre Corot l'a compris et personne n'a su mieux que lui, mettre une figure à son plan, ni placer une vache dans une prairie où elle ait réellement l'air de se mouvoir.

Est-il besoin d'ajouter encore que, malgré leur perfection et surtout à cause de leur perfection, les détails enlèvent l'air et le mouvement, figent et ôtent la vie ? Un seul exemple est suffisant pour se convaincre. Quand on dessine une roue de voiture au repos, on en indique exactement tous les rayons ; veut-on représenter la voiture en marche ? on supprime tous ces rayons. C'est absolument le même principe pour donner de la vie et du mouvement aux figures et aux animaux. Un mot encore : il ne faut pas se servir de photographie, même de celles qui sont instantanées ; attendu que nos yeux ne peuvent voir et notre cerveau retenir des mouvements aussi rapides, et que la photographie est fausse par rapport à ce que nous voyons. La photographie qui représente des figures et des animaux immobiles peut être consultée, mais il ne faut toujours pas la copier servilement parce qu'elle déforme et aussi parce que ses infinis détails ne peuvent que nuire en faisant perdre le caractère des lignes principales, enfin parce qu'un œil exercé reconnaît immédiatement ce qui est peint d'après une photographie.

Le printemps et les arbres en fleurs. — Pour peindre les arbres en fleurs, il n'y a pas de moyens qui soient particuliers, ce sont toujours les mêmes procédés que l'on emploie. Nos recommandations seront peu nombreuses. Elles se borneront à dire que les arbres fruitiers ont un caractère particulier qu'il faut observer attentivement pour que l'ensemble soit juste ; un pommier, un poirier, un amandier ne se ressemblent pas, non seulement la couleur des fleurs est différente, mais la silhouette est aussi tout autre. Un des signes caractéristiques

de l'arbre fruitier consiste dans la forme en C qu'affectionnent les branches.

C'est ce qui les fait distinguer au premier aspect, même quand ils n'ont ni fleurs, ni feuilles, ni fruits.

Les branches d'arbres en fleurs sont fort décoratives par la forme et la couleur. Le pêcher rose est adorable de ton avec ses branches graciles, le cerisier avec ses fleurs qui ont l'air de petites roses blanches font des détails et des ensembles charmants, mais les pommiers, avec leurs fleurs blanches et roses, sont encore les arbres que les paysagistes aiment le plus. Daubigny, qui a été un des premiers à peindre le printemps, a su y trouver les éléments de nombreux succès.


Branches en forme de C.

Le ton blanc si fin, si délicat des arbres en fleurs, n'est pas aussi facile à trouver que les débutants se l'imaginent. Il faut bien étudier pour ne pas tomber dans une exécution commune et surtout pour ne pas se laisser entraîner à mettre du blanc pur, ce qui est si désagréable à regarder pour un œil un peu sensible.

Le dessin que nous montrons ici, est un paysage Dauphinois, qui représente la plaine au pied des montagnes par un effet de soleil et de ciel nuageux. Les pommiers en fleurs du premier plan sont éclairés très vivement et donnent la note la plus claire; l'on voit au loin d'autres arbres en fleurs et des cerisiers qui ont déjà leurs nouvelles feuilles. La montagne du fond, encore couverte de neige à sa cime, se dérobe dans les nuées qui l'entourent et où elle disparaît tour à tour.

Pour travailler en face d'un tel paysage, il faut, non seulement l'habitude de peindre, mais encore être familiarisé avec cette nature grandiose qui se prête si peu à la peinture de petite dimension et ne donne que rarement des motifs intéressants pour le peintre, surtout en cette saison généralement pluvieuse.

Nous ne pourrions que répéter ce qui a été dit ailleurs, au sujet de l'exécution de chaque partie; c'est pourquoi, nous nous bornerons à attirer l'attention des élèves uniquement sur les arbres dont les fleurs

sont le principal objet de l'étude. Nous leur signalerons aussi la difficulté de la valeur des terrains, dont la perspective aérienne est rendue plus compliquée, par les tons de l'herbe nouvelle qui est d'un vert intense, même à des plans relativement éloignés.

Nous avons déjà dit que la théorie du professeur Renard-Brault, qui se trouve aussi être celle du grand peintre d'animaux Jean-Baptiste Oudry, devrait être méditée. Ces deux mêmes théories que l'on a lues à propos de l'étude du linge en plein air, dans la seconde partie de cet



Pommiers en fleurs, paysage du Dauphiné.

ouvrage les *Natures mortes*, montrent que la lumière est égale sur un même plan, quelles que soient les diverses colorations de ce plan. Nous ne ferons que signaler ces théories en y renvoyant le lecteur et en redisant seulement ici qu'elles sont très précieuses à connaître pour les paysagistes. Faute de connaître et d'observer les lois de ces théories on ne parviendrait jamais à répandre la lumière sur les terrains.

Quand on étudie et que l'on compare les recherches des maîtres, on s'aperçoit qu'ils ont eu les mêmes préoccupations. Ce qui le prouve absolument, c'est que par des moyens différents dans l'expression, ils arrivent aux mêmes résultats. Leur enseignement diffère par la forme dans laquelle ils le présentent, mais le but est identique ; en voici un exemple : Jules Dupré a dit : « *Les tons du ciel doivent se retrouver sur les premiers plans d'un tableau de paysage, pour que l'air et la lumière, en s'y étalant également, donnent la sensation du plan horizontal et la perspective des plans.* »

Ne semble-t-il pas, en effet, que le maître ait voulu dire, comme le peintre Oudry et comme le professeur Renard-Brault, que c'est l'unité de valeur des terrains qui donne l'air et la lumière?

Quoi qu'on puisse en déduire, il résulte un fait constaté par ces trois peintres, c'est que les tons différents sont d'une même valeur étant sur un même plan, et que, faute d'observer cette théorie, on détruit toute la lumière d'un plan. L'exemple d'un drap noir et d'un drap blanc, placés à côté l'un de l'autre, sur un même plan de terrain, devenant de la même valeur parce qu'ils sont vus sous la même lumière, est, comme l'a montré Renard-Brault, très concluant. (Voir aux *Natures mortes*, p. 68 et 69.)

En terminant ce chapitre, nous ajouterons que pour peindre les arbres en fleurs, il est nécessaire d'observer leur valeur sur le ciel, de bien se rendre compte des plans ainsi que des masses d'ombre et de lumière de ces fleurs ; que le modelé doit se faire par masses et non par petits détails, enfin que l'on doit réserver pour un seul endroit de premier plan, l'exécution détaillée des fleurs, sous peine d'enlever l'air et l'enveloppe indispensables à tout bon tableau.

L'été et les blés. — Les céréales font une heureuse diversion aux tons vert-noirs de l'été. Elles offrent aux paysagistes des ressources infinies et variées pour attendre que les arbres soient enfin de colorations plus diverses. Dans les pays de plaine notamment, la campagne cultivée peut fournir des occasions sans nombre et des prétextes à études illimitées. Les avoines, la luzerne, le sarrasin, le seigle ou le froment sont tous très intéressants à peindre. Ce dernier surtout offre, par les manipulations diverses auxquelles sa récolte est soumise, des sujets de tableaux inépuisables, tels que les moissonneurs à la faux ou à la faucille, la confection des gerbes, des moyettes, des meules de blé, les glaneurs, dont Millet a fait un chef-d'œuvre et qui se présentent sous tant de nombreux aspects selon les pays où l'on voit glaner. Il faut y joindre encore les mille sujets d'effets divers depuis la fauche et la batteuse à bras et à vapeur, jusqu'à ceux plus pittoresques encore des batteries au fléau, organisées en plein air ou dans les granges, dont les effets de lumière sont si saisissants. Toutes les phases de la moisson, en un mot, fourmillent en motifs d'études et de tableaux.

Le paysage normand que représente notre dessin va nous servir à classer nos conseils pour le cas où l'on voudrait en peindre un semblable, ce qui d'ailleurs se présente fréquemment dans tous les pays de culture.

Le ciel orageux où se montrent de lourdes masses de nuages étant la partie la plus lumineuse de ce paysage, on s'efforcera de lui donner le plus d'éclat possible, en évitant les sécheresses au bord des nuages

auréolés de lumière. Si, dans la précipitation de l'exécution souvent très rapide, comme dans le désir de noter un éclat excessivement lumineux, on s'est vu dans l'obligation de peindre la lumière des nuages avec des empâtements très apparents, il ne faudra pas s'en préoccuper. Malgré le manque de perspective aérienne qui en résulterait momentanément, l'étude pourra attendre jusqu'au jour où étant très sèche, ces épaisseurs pourront être enlevées avec le grattoir ou le rasoir.

Dans une étude, c'est-à-dire un document, le défaut qui vient d'être signalé n'a pas d'importance immédiate, mais on sait qu'il ne faudrait pas, si on la recopiait pour en faire un tableau, laisser un ciel peint plus fortement que les terrains qui sont dessous, sous peine de rendre tout le paysage creux et inconsistant.

Les coteaux et les silhouettes des fonds seront exécutés dans la séance où l'on aura peint le *ciel*, pour que les contours s'y fondent et donnent de l'air à ces plans. On observera qu'ils sont extrêmement gris et que les coups de soleil qui se trouvent sur les seconds plans sont très colorés, mais moins clairs que les lumières des nuages. Les pommiers d'un vert noir sont de plus en plus foncés à mesure qu'ils se rapprochent du premier plan, et, parmi le groupe placé à droite, le premier arbre seul montre quelques détails dans les branches et dans les feuilles. Le chemin défoncé par les roues des attelages est, quant aux parties de verdure, d'une valeur presque égale d'un bout à l'autre ; seul le ton de ces verts change et devient neutre ou gris en s'éloignant ; c'est ce qui aide beaucoup à la perspective que les lignes doivent déjà fournir si le dessin en a été parfaitement observé. Les champs de blé placés à droite seront peints très simplement, en raison du second plan qu'ils occupent ; leur valeur sera surtout observée attentivement pour que l'effet soit bien juste. Pour exécuter ces blés on se servira d'une brosse plate, un peu longue, en plaçant d'abord le ton le plus foncé qui est au pied et que l'on appliquera en procédant de bas en haut, dans le sens couché des blés. L'ensemble des épis, d'un ton un peu terre de Sienne naturelle, qui dessine la silhouette des champs de blé sera placée ensuite par petites touches courtes et couchées dans le sens des blés. Enfin, le ton géométral sera placé ensuite entre ceux qui viennent de le précéder; il sera mis de haut en bas et dans le sens des blés, puis, pour les blés les plus rapprochés, on ajoutera le ton le plus clair et le plus gris qui modèlera l'ensemble.

A cette distance, il ne faudra mettre aucun détail, même si on les percevait distinctement. Il faudra réserver tous ses moyens pour le champ qui est placé au premier plan et qui doit, par son exécution judicieuse, faire opposition et donner de la fuite aux autres plans.

Dans la facture des blés de premier plan on observera, en plus de ce qui a été dit ci-dessus, que pour donner l'idée des blés couchés,



LES BLÉS

il est indispensable de peindre toujours les derniers plans d'abord, quel que soit le sens où ils se présentent et de les recouvrir successivement par ceux qui sont placés devant pour finir enfin par les tout premiers. Pour ceux-ci, on pourra, en terminant, se servir d'une brosse longue aux soies inégales, coupées avec des ciseaux, comme il a été dit pages 40 et 41. Ces brosses peuvent rendre de grands services, si l'on a soin de ne conserver, dans les détails qu'elles donnent, que ceux qui sont exactement dans la forme que l'on copie. Il faut ne se servir de cet outil qu'avec une excessive réserve ; autrement, on donnerait vite à l'étude cet aspect commercial et commun qu'il faut éviter avant tout, en se souvenant que l'habileté est un plus grand défaut que la maladresse.

Avec le pinceau à filets, on ajoutera ensuite les épis dont quelques-uns, les plus rapprochés, seront d'une forme précise et d'une grosseur qui diminuera en s'éloignant pour aider à la perspective. Enfin, les notes accidentelles, occasionnées par les fleurs qui émaillent les champs, seront placées pour terminer l'étude.

Quoique ces détails paraissent négligeables, ils ont cependant une importance relative, puisque si on les plaçait n'importe comment, ils attireraient l'attention et empêcheraient la fuite du terrain. Les premières fleurs doivent être plus grosses et plus colorées, elles doivent être peintes dans des sens différents qui indiquent des fleurs, vues de face, de profil et de dos ; enfin, dans un ensemble formé par un groupe, il ne doit, pour ainsi dire, pas en exister deux de semblables, c'est ce qui donne de la distinction à l'exécution.

Quelques réflexions sur l'école impressionniste. — Novembre n'est pas toujours synonyme de tristesse. Il y a même des journées très gaies, des ciels d'un bleu spécial et d'une intensité toute particulière. Au moment de la Saint-Martin qui se trouve le 11 novembre, il se produit souvent une série de beaux jours dont la chaleur et l'enveloppe brumeuse ont un charme et une douceur qui ont fait surnommer ce moment l'Été de la Saint-Martin. L'école de 1830, si éprise de la couleur, préférait ce moment de l'année où la nature semble illuminée par les arbres en feu, et les paysagistes, Théodore Rousseau en tête, semblent n'avoir peint que la saison où les marronniers sont en flammes et les cerisiers en braises rouges.

Quand les peupliers répandent dans l'air leurs sequins d'or, pendant que coule sur les murailles le sang vermeil des vignes vierges ; quand les coteaux violets où se meurt l'herbe rousse dans la vapeur bleue des fonds, se couvrent d'un réseau de gaze, c'est la fête des yeux ! c'est le feu d'artifice de la nature, qui veut pour sa mort des funérailles joyeuses. C'est ce que nos devanciers avaient si bien compris et si bien

peint ; Rousseau, Diaz, Marilhat, Troyon, Courbet, Jules Dupré, Decamps, et tant d'autres, épris de la couleur, ont trouvé dans la saison d'automne, des effets saisissants. Cette vaillante école a tellement mis l'automne à la mode que, pendant de longues années, on n'a plus peint d'autres saisons ; il fallait au public des arbres jaunes et rouges, malheur au paysagiste qui avait l'audace de peindre des arbres verts, car le dédain populaire se traduisait immédiatement par la phrase consacrée : « C'est un plat d'épinards ! »

On s'est enfin lassé des paysages d'automne quand Daubigny, Paul Huet, Corot, Chintreuil, etc... ont montré des chefs-d'œuvre avec des arbres verts au printemps, des pommiers en fleurs, des matinées claires et grises ou un simple buisson vert en plein soleil. Cette nouvelle école, en démodant sa devancière, l'a enterrée d'un mot en la qualifiant de : peinture *cuite*. Il faut dire que le mot était assez juste, car les peintres sans talent avaient tellement exagéré les automnes *peints de chic* et selon les formules, que bon nombre semblaient cuits au four comme le gratin.

L'école qui succéda à celle de 1830 avait donc relégué les automnes rouges et les couchers de soleil jaunes, mais elle avait apporté la formule noire et conservé le bitume sur sa palette. Les tableaux n'étaient plus cuits, ils étaient ternes et monochromes, quand ils n'étaient pas noir opaque. L'école actuelle survint alors, ayant pour chefs *Manet*, *Claude Monet*, *Pissaro*, *Sisley*, *Lebourg* et d'autres qui entreprirent de rafraîchir la vision des peintres en montrant des tableaux où la fraîcheur des colorations étaient avec la lumière éclatante, le seul objectif de ces artistes.

La recherche des colorations ramena les peintres aux études d'automne, cette saison si fertile en effets, si riche et si variée de tons. C'est alors que l'on vit les fraîches colorations des peintres que nous venons de citer et que tous les artistes, même les plus prévenus ne purent nier.

Malgré tout ce que l'on constatait de la fraîcheur de coloris et de la puissance des tons chez les impressionnistes, les peintres modernes ne pouvaient se résoudre à abandonner leurs formules, leurs petits procédés d'exécution.

On aimait la peinture bien faite, et l'on n'admettait pas des premiers plans qui ne fussent très exécutés, même au détriment de la valeur générale ; on voulait y voir toutes les herbes.

Beaucoup de peintres s'attardent encore à l'exécution, mais ils ont rafraîchi leur palette, et, sans le savoir même, ils ont simplifié leurs procédés. Si l'exagération de certains impressionnistes entraîne forcément ces peintres à ne pas exécuter, il ne s'en suit pas que, pour faire bien, on ne doive plus s'occuper que de coloration et de lumière, en

peignant le ciel comme une muraille et l'eau comme la terre labourée. Bastien Lepage est un des premiers artistes qui aient compris ce qu'il y avait à prendre de bon et d'utile dans l'école impressionniste et l'on sait tout le parti qu'il sut en tirer. Ses beaux tableaux : « *Les Foins, les Ramasseuses de pommes de terre, Jeanne d'Arc écoutant les voix,* etc. » prouvent que l'exécution ainsi comprise ne nuit pas aux colorations. C'est un exemple à suivre.

Il faut donc exécuter, puisque sans l'exécution, le tableau n'est pas complet ; mais il faut mener de front, la recherche de la lumière, la fraîcheur des colorations et l'exécution résumée, mais nécessaire à la compréhension des choses. Tout cela est très compliqué car l'exécution entraîne à salir le ton, l'art du paysage est donc rendu plus difficile à notre époque qu'il ne l'a jamais été, en raison des recherches nouvelles qui s'ajoutent aux anciennes et dont la fraîcheur de coloris n'est pas la moindre. Les paysagistes d'autrefois, ne s'occupaient que de la ligne et de l'effet, ceux qui leur succédèrent apportèrent la recherche des valeurs et l'école actuelle a compliqué le tout en y ajoutant la lumière. Jamais la peinture n'a été aussi scientifique ; les jeunes artistes auront donc beaucoup plus à apprendre qu'autrefois, mais l'émulation est si grande et les moyens de s'instruire sont si répandus, les occasions de se produire si multipliées qu'il ne peut plus y avoir, comme jadis, des artistes incompris.

Effet d'automne. — La planche en couleur ci-contre, montre un effet d'automne par une après-midi de soleil et de légère brume.

Les arbres jaunes sont à eux seuls le motif de cette étude ; c'est donc sur la fraîcheur et la puissance de leur coloration qu'il faudra porter toute son attention, lorsqu'on voudra faire des études semblables.

Voici comment il faudra procéder, soit que l'on veuille copier cette planche, soit que l'on ait trouvé soi-même, devant la nature, une étude à peu près semblable à faire.

Le petit panneau ou la petite toile de 4, 5 ou 6 seront choisis d'un apprêt clair ou blanc pur. On dessinera à la craie pour bien construire les lignes principales et lorsqu'on se sera rendu compte des proportions, que la mise en place semblera suffisante, on dessinera avec le crayon mine de plomb et l'on repassera ensuite les traits à l'encre de Chine, comme il a été dit plusieurs fois déjà. Ce dessin n'étant pas compliqué ne demandera que peu de temps et comme le soleil éclaire presque de face, l'effet posera bien deux heures sans trop changer. On aura donc tout le temps nécessaire pour ébaucher et couvrir le panneau. La première remarque à faire, c'est la valeur du jaune sur le ciel et sur la montagne du fond ; en l'observant, on se rendra compte que ces colorations jaunes sont plus claires que la montagne dans leurs lumières,

et plus foncées que le ciel dans leurs ombres. Ceci étant constaté on fera sur la palette les deux tons jaunes (ombre et lumière) et l'on posera ces deux valeurs bien à leur place, en étalant les tons à plat, sans détails. Ensuite on peindra les tons violets et bleus de la montagne, qui, étant des tons complémentaires du jaune et plus foncés que ce jaune lui donneront sa coloration et sa lumière. Le ciel bleu et rose, sera ébauché par taches posées à côté l'une de l'autre, puis on placera les tons gris chauds des lumières de la montagne. Ces derniers plans étant couverts, on peindra les arbres, les buissons et les vignes du second plan, en commençant toujours par les tons les plus foncés pour finir par les plus clairs. Le terrain rocheux recouvert par place de verdure et de ronces, qui, avec la route forment les premiers plans de cette étude seront ébauchés ensuite en plaçant les ombres des parties gazonnées et en terminant par le ton clair de la route. Il ne restera plus alors qu'à mettre la valeur des deux troncs d'arbres qui sont d'un noir plus vigoureux que le reste et très violets à cause du voisinage du jaune orangé ; les parties où frappe la lumière seront peintes ensuite et termineront ainsi l'ébauche de cette étude.

Sans être très habile, l'ébauche d'un motif aussi simple peut se faire en deux heures et même moins.

Tout l'intérêt d'une telle étude se trouve dans la recherche des colorations et dans l'enveloppe brumeuse qui noie les contours. Il faudra donc s'appliquer, en la continuant, à bien trouver la justesse et la vigueur des tons, tout en ne mettant pas des détails inutiles qui empêcheraient l'air et l'enveloppe. C'est une étude de couleur et d'atmosphère qu'il faut faire, ce n'est pas une étude d'exécution pour apprendre à peindre les feuillages. En un mot, c'est l'étude d'un ensemble ; en peignant chaque morceau, il faut toujours penser à son rapport avec tout le paysage.

Les impressionnistes ont à leur service une réelle science de la coloration ; c'est pourquoi nous aurions été heureux d'avoir à donner ici les appréciations d'un artiste de grande valeur, nous voulons parler de Claude Monet. Nous lui avons demandé, comme à tous les maîtres cités dans cet ouvrage, de nous formuler sa théorie sur l'art et sur l'impressionnisme en particulier dont il est le maître incontesté. Malheureusement ce grand artiste n'a pas voulu, par modestie, se mettre en avant et répondre à nos questions. Le dernier paragraphe de sa lettre en dit assez pour faire connaître sa pensée. La voici : « On naît peintre et si l'on est né pour cela, on trouve toujours le moyen d'exprimer ce que l'on éprouve en l'exprimant d'abord mal, mais en trouvant soi-même le moyen. Claude Monet. »

On voit que le maître partage absolument notre avis ; pour être peintre, il faut, avant tout, être doué spécialement pour cet art.



Soirs d'automne. — L'effet du soir, en automne, même par les plus beaux jours, est d'une mélancolie qui charme les artistes plus que dans toutes autres saisons, en raison de la brume, qui semble sortir de terre, principalement dans les endroits humides ou marécageux, et qui enveloppe la nature au point de la cacher entièrement par place, ce qui est souvent d'un effet superbe. Il nous souvient d'une soirée de novembre, à Martigny, dans les environs de Dieppe, un superbe pays, où nous avons été le témoin d'un lever de lune au crépuscule d'un effet et d'une majesté inoubliables. Il était environ cinq heures, le crépuscule éclairait encore les prairies inondées par les pluies des jours précédents et les vapeurs montaient de la terre, en estompant les fonds. Les gracieuses silhouettes des peupliers et des saules semblaient suspendues dans l'air, à mesure que les vapeurs épaisissaient et cachaient leurs troncs. Peu à peu, cette vapeur couvrit les prairies ; les animaux que l'on faisait rentrer à la ferme semblaient nager dans une eau tranquille et laiteuse, d'où leur tête et leur poitrail seuls émergeaient sur les premiers plans. Tout à coup apparut le grand disque de la pleine lune montant fièrement dans le ciel violet mauve. Tout était calme et doux ; ce n'était plus le jour et pas encore la nuit ; les animaux et leur conducteur formaient devant la lune une note vigoureuse et vague autour de la masse imposante d'une voiture chargée de paille. L'effet était merveilleux ; l'appel des bergers, la voix des chiens, la clochette et le mugissement des bœufs, tout concourait à l'harmonie intense et à la mélancolie sans tristesse d'un des plus beaux effets qu'il soit possible de voir.

Coucher de soleil ; explication du dessin peint. — Le coucher du soleil en automne est toujours d'un effet inattendu. Il y en a de gris, rayés seulement d'une bande de lumière jaune ou verte qui sont d'une distinction inimitable. Il y en a de lumineux et d'incandescents, mais ce qui est toujours beau, c'est le soleil se couchant derrière de grands arbres dénudés quand on voit de belles formes de nuages se découper au travers des silhouettes et du fouillis inextricable des branches. Les effets, à cette heure, se succèdent avec rapidité, depuis le moment où le soleil déjà très bas, près de l'horizon, illumine encore toute la nature, jusqu'à l'instant où le disque rouge disparaît dans la brume. Il y a, à cette heure, une infinie variété d'études et d'observations à faire pour un paysagiste, malgré le peu de durée de ces effets, aussi ne doit-il jamais laisser passer cette occasion propice sans aller voir et noter ses impressions, par la plume ou par le pinceau, en écrivant ce qu'il voit, ou en peignant une toute petite pochade, qui lui servira un jour ou l'autre. Pour peindre une étude comme celle dont nous allons nous occuper, il faut faire un dessin très étudié dans lequel on ne s'occupe que de la

forme et des valeurs. Ce dessin peut se faire de différentes façons, au fusain ou à l'encre de Chine, mais il y a aussi un autre procédé qui est très agréable, parce que l'on peut effacer facilement ce qui semble mauvais, que l'on peut aussi pousser très loin l'exécution et faire de ce dessin une œuvre d'art, tant le procédé permet de modeler facilement, ainsi que nous allons l'expliquer.

La toile ou le panneau choisis, apprêtés clairs et bien lisses sont indispensables. Les toiles ordinaires que l'on trouve dans le commerce, les moins chères, celles qui ont un apprêt jaune, sont parfaites pour ce genre de dessin. Voici comment on procède : après avoir dessiné les proportions des arbres et mis en place les branches principales avec de la craie pour ne pas salir la préparation de la toile et redessiné un peu plus minutieusement avec un crayon mine de plomb (dur), on fait un ton composé de blanc, de noir, d'ocre rouge et de laque ordinaire. Ce ton est tenu plus ou moins rouge ou violet, selon ce que l'on observe dans l'ensemble de la nature qui, en automne, est souvent d'un ton violet et roux. La palette peut d'ailleurs contenir deux ou trois tons de plus, si on le désire, mais pour ne pas être tenté de peindre, pour ne faire qu'un dessin, il est préférable de n'avoir qu'un seul ton très foncé, comme celui qui vient d'être conseillé. Le godet aura pour liquide de l'essence de térébenthine, de l'huile et quelques gouttes de siccatif seulement ; l'essence et l'huile seront dosées à parties égales. Pour dessiner on se servira de brosses et de pinceaux à filets en observant les indications suivantes : le fond ou l'apprêt de la toile est considéré comme étant la valeur du ciel, il devra donc être réservé. C'est par la ligne d'horizon que l'on devra commencer, en employant la couleur en glacis très liquide ou en *frottis*. Le glacis est une aquarelle où l'huile remplace l'eau ; le frottis se fait en n'employant presque pas de couleur ni de liquide et en frottant, pour étaler la couleur, de façon à ce qu'elle laisse voir en transparence le fond de la toile. Ce procédé a l'avantage que, lorsqu'on a mis une valeur trop foncée, on peut la diminuer autant que l'on veut, et même l'effacer entièrement, en se servant d'un chiffon très doux, avec lequel on enlève plus ou moins la couleur fraîche. Ce dessin se continue en plaçant les valeurs des terrains de second plan et en exécutant les silhouettes des arbres du fond. Pour modeler rapidement les arbres qui ont des feuilles, on peint (très liquide), toute la silhouette d'un seul ton, puis à l'aide d'une brosse dure, on frotte sur les parties que l'on veut obtenir d'un ton plus clair; le fond apparaissant alors, donne la valeur désirée et la couleur qui se trouve repoussée, se ramassant par place en plus ou moins grande quantité donne des valeurs aussi foncées qu'il est utile de les obtenir ; on peut d'ailleurs y ajouter un noir plus fort, s'il en est besoin, en plaçant une touche plus épaisse. Si par le manque d'habitude, on n'est pas parvenu à réserver



COUCHER DE SOLEIL (LE DESSIN PEINT)

les trouées du ciel dans les arbres du fond, il sera facile de les ajouter ensuite, en grattant avec la hampe d'un pinceau taillée en forme de rame, c'est-à-dire plate et carrée au bout. Quand la trouée est ainsi préparée, on y ajoute des tons plus clairs *au centre*, en grattant avec la pointe d'un canif qui, entamant l'apprêt de la toile donne une valeur très claire, sans être sèche.

Les arbres que représente notre dessin sont des châtaigniers ; pour les exécuter, voici ce qu'il faudra faire : en se servant d'une brosse un peu courte, on fera d'abord un frottis très doux qui donnera la valeur de l'ensemble des branches infiniment petites, silhouettant la forme des châtaigniers sur le ciel. Ce frottis sera fait à volonté, cependant le sens doit être plutôt horizontal afin de ne pas donner le même travail que celui qui silhouettera les peupliers ; le frottis pour ces derniers sera posé verticalement ou un peu en diagonale, selon le mouvement des branches. Quand on aura exécuté le frottis d'un groupe d'arbres, il faudra dessiner les branches avec le pinceau à filets en employant la couleur très liquide. Pour obtenir des demi-teintes, il suffira, comme il a été dit déjà, d'employer une petite brosse un peu courte, durcie par le lavage à l'essence et de repousser avec, la couleur fraîche. On ne devra dessiner les branches que lorsque le frottis sera frais ; tout arbre commencé doit être exécuté entièrement avant que la couleur n'ait eu le temps de sécher, il sera donc nécessaire de n'entreprendre que ce qui pourra être terminé dans la séance.

Pour continuer ce dessin, dont il ne reste plus que le terrain en talus et la route avec des ornières, voici comment on s'y prendra : Tout le talus sera peint d'une seule valeur et posée en glacis, en ne frottant pas, de manière à conserver le dessin du dessous indiquant la place et la forme des genêts; puis on laissera *prendre* un peu le glacis, en ébauchant les terrains de gauche de la même façon. Quand le glacis aura un peu pris[1], on commencera à mettre des valeurs plus foncées en se servant d'une brosse courte et en posant les touches dans le sens de l'herbe ; les genêts seront peints avec une brosse plus longue de soie, et d'une seule valeur. On modèlera ensuite le terrain avec le chiffon en enlevant des demi-teintes, et pour terminer on ajoutera les accents foncés qui se trouvent sous les herbes et sous les genêts. Pour mettre des accents plus clairs sur les genêts ou sur les feuilles mortes, il suffit d'employer la pointe du canif ou la hampe du pinceau ; mais il ne faut jamais peindre les tons clairs avec du blanc, cela serait très vilain. C'est la préparation de la toile qui doit faire tous les clairs et toutes les demi-teintes pour que l'ensemble soit harmonieux. On terminera définitivement par la valeur claire de la route, en opérant de la même manière : une seule

[1] *Le mot pris, veut dire séché.*

valeur posée en glacis et essuyée par place, pour la modeler, en ayant soin de réserver les parties claires où le ciel se reflète dans l'eau des ornières, ces lumières pourront être obtenues après coup, en grattant avec le canif.

Les dessins qu'on obtiendra par ce moyen seront très agréables à voir; avec un peu de pratique, on arrivera très vite à les exécuter rapidement et à les faire aussi détaillés qu'on le voudra. C'est le procédé qui se prête le mieux aux retouches et avec lequel on peut pousser le plus loin la recherche des valeurs.

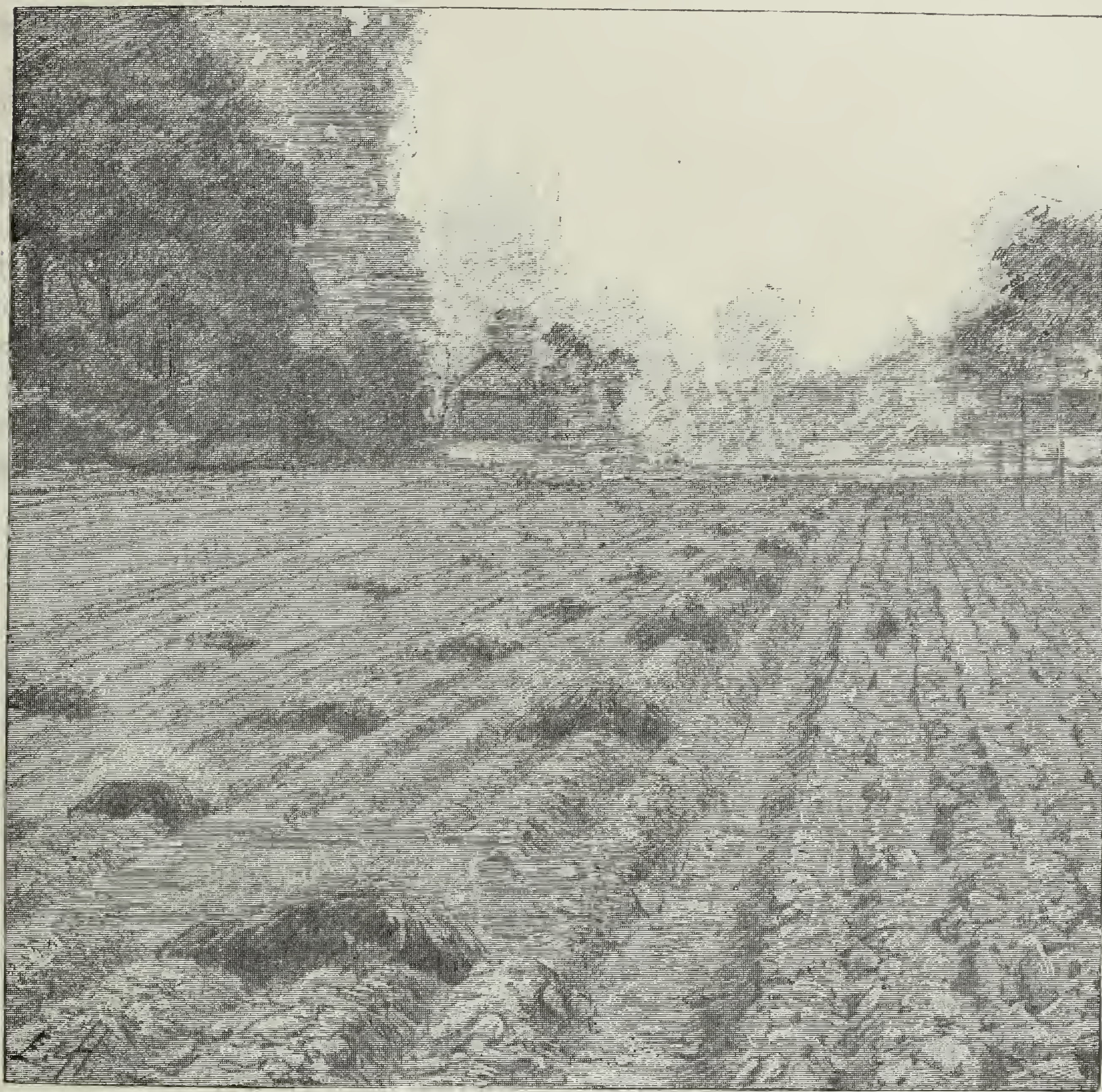
Avec une pochade de l'effet et un tel dessin, il sera facile de faire un tableau à l'atelier. Nous dirons plus loin ce qu'il est nécessaire de connaître pour faire un tableau et grandir l'étude.

Quoique ce dessin ne soit pas fait pour être ensuite peint avec les tons véritables, on pourra toujours l'utiliser à cet effet, mais il est utile, dans ce cas, d'en faire un calque avant de le peindre et de le garder en portefeuille ; ce calque servira à mettre au carreau si l'on veut ensuite grandir l'étude, pour en faire un tableau.

Étude de terre labourée. Effet de matin. — Parmi les paysages d'automne, il y a, pour le peintre, toute une mine d'études, d'observations et de tableaux à faire, rien qu'avec la terre labourée. Si l'on veut élargir le sujet en y introduisant les auxiliaires naturels et complémentaires en peignant les laboureurs, on pourra alors trouver, en ce genre, une spécialité qui peut suffire à toute une carrière artistique, tant elle est vaste. En effet, le labourage qui comprend déjà tout le paysage, englobe nécessairement les figures et les animaux dont nous parlerons dans des chapitres spéciaux.

Pour le moment, nous ne nous occupons de la terre labourée qu'au point de vue du paysage seulement. Cela peut d'ailleurs suffire pour y trouver le prétexte de bien des sujets de tableaux intéressants dont il serait aisé de donner ici de longues descriptions. Nous n'en fatiguerons pas le lecteur, nous voulons seulement lui indiquer un filon dans lequel il saura trouver lui-même ce qui lui conviendra. Mais avant cela, il nous est impossible de ne pas dire quelques mots du tableau inoubliable peint par Mme Rosa Bonheur et qui est un des plus beaux parmi ceux qui composent le musée du Luxembourg. Chacun connaît cette toile intitulée *Le Labourage Nivernais*. Nous n'en ferons pas ici la description sur laquelle nous reviendrons dans la partie consacrée aux animaux; nous voulons seulement dire que la terre labourée y est traitée avec une maîtrise qui est le meilleur enseignement offert aux jeunes artistes. Ils y trouveront une entente du pittoresque et une conscience d'exécution, unies à une connaissance profonde de toutes les ressources de la palette, dont ils feront bien de s'inspirer en la méditant.

Pour revenir à l'objet de ce chapitre nous dirons que la terre labourée, quelle que soit la nature du terrain, est toujours très intéressante par la forme et la couleur; cependant, c'est dans les terrains gras, où la terre est lourde, compacte et brune, qu'elle offre le plus d'intérêt pour le peintre. Le soc de la charrue, en retournant la terre, donne aux



Terre labourée, effet du matin en automne.

mottes, une forme particulière qu'on ne trouve pas dans les terrains sablonneux où elle s'effondre en ne conservant presque pas de forme. Au contraire, le terrain gras montre des facettes coupées à angles vifs, sur lesquels reluit la rosée du matin ; c'est ce qui donne tant de charme et harmonise si bien tout. Quand un terrain labouré se trouve entouré de belles silhouettes d'arbres ou de maisons pittoresques, il n'en faut pas davantage pour faire le sujet d'un tableau. Si cette composition s'agrémente des jolies colorations de l'automne estompées dans les vapeurs

matinales, le peintre se montrerait exigeant s'il désirait autre chose. Un paysage peut faire naître un chef-d'œuvre avec beaucoup moins d'éléments.

Le matin surtout, où l'évaporation terrestre répand sur toute la nature un vague charmeur dont bénéficient les objets les plus vulgaires, ne voit-on pas dans la campagne de prosaïques tas de fumier répandus dans la plaine, devenir, dans la fraîcheur matinale, d'une poésie charmante.

Peut-on voir d'un œil indifférent une simple charrette chargée de fumier dont la chaleur exhale une vapeur bleuâtre qui silhouette sa masse grise dans le nimbe qui la détache sur les fonds d'un paysage ensoleillé ?

Ces vapeurs, ces émanations matinales sont d'une poésie attendrissante que Corot a traduit mieux que d'autres et qui inspireront encore des générations de rêveurs et d'artistes. Les bords de rivière ou traînent et flottent les vapeurs matinales de l'automne, sont, pour les paysagistes, de forts beaux effets à peindre. Il y a le moment unique, idéal, où le soleil sortant de l'horizon disperse tout en un clin d'œil ; effet saisissant qu'a si bien décrit le poète :

« Dans l'air frais du matin, sur le calme de l'eau,
« Une blanche vapeur, comme un encens s'élève
« Voilant dans le lointain la rive et le coteau.
« Le soleil va paraître et dissiper ce rêve.
« Jack Morand ».

On écrirait un volume sur l'effet du matin, en automne; contentons-nous, pour revenir à notre sujet, de dire que dans cet effet, les détails doivent être excessivement sobres. La terre labourée étant dessinée par masses aussi exactes que possibles, ce n'est que sur les premiers plans qu'il sera permis d'accentuer les détails de chaque motte de terre, tout en évitant les sécheresses, les duretés de contour qui nuiraient à l'enveloppe générale. La perspective des sillons peut être dessinée de sentiment en se fiant aux lignes qui contentent l'œil, quand on dessine ou que l'on peint une étude. Si cette étude était agrandie pour devenir un tableau, la précision ne serait pas suffisante, il faudrait recourir à une opération de perspective devenue indispensable pour ne pas s'exposer à des erreurs pardonnables dans une étude, mais que la critique réprouve dans un tableau.

L'hiver. — L'hiver, pour le paysagiste indépendant, qui peut habiter la campagne, offre aux artistes des sujets de tableaux qui sont pour la plupart, beaucoup moins connus que ceux de l'été. La neige et le givre font des paysages merveilleux avec les motifs les plus ordinaires, qui



BORDS DE RIVIÈRE AU SOLEIL LEVANT

prennent, sous les déformations ouatées de la neige, des lignes et des effets très inattendus.

Tous les artistes ont peint la neige et la gelée blanche. Courbet en a peint des tableaux superbes et Rousseau a fait un chef-d'œuvre en peignant son célèbre tableau *le Givre*.

La neige est d'ailleurs fort intéressante à étudier et suffit à contenter tous les artistes, soit qu'ils se passionnent pour la couleur, soit qu'ils recherchent seulement le dessin pittoresque. Tous les effets ordinaires ou accidentels que produit la nature, se trouvent en plus agrémentés de l'imprévu du ton et de la forme que la neige vient ajouter à chaque chose.

C'est encore un paysage des environs de Grenoble que présente le dessin ci-contre et qui va nous servir à expliquer comment on devra procéder pour peindre un effet semblable.

C'est un effet gris, quoique le temps soit assez clair, mais dans ce pays le soleil se montre peu dans les journées d'hiver où, dès trois heures de l'après-midi, il disparaît derrière les montagnes, n'éclairant plus guère que les sommets du massif de la Grande-Chartreuse, ce qui, entre parenthèse est d'un effet magnifique. Dans cette étude, le ton gris chaud du ciel, quoique relativement clair, est cependant assez monté de ton pour que la neige des premiers plans s'enlève en clair dessus. C'est par le soleil que l'on devra commencer à peindre cette étude, après avoir fait un dessin rapide, car ici, c'est l'ensemble des tons qu'il s'agit d'étudier et le travail doit être terminé dans la séance. On n'emploiera donc, à cet effet, qu'un petit format, toile ou panneau de 4 ou de 6, selon l'habitude acquise de la palette et des pinceaux.

Le ciel étant peint comme il a été dit précédemment, c'est par la montagne du fond, nommée le Saint-Eynard, que l'on commencera à exécuter le paysage. Pour aller plus vite et aussi pour que les quelques détails des plans accusés par la neige se fondent et s'enveloppent plus facilement, il sera nécessaire de faire le ton général de la silhouette qui est gris bleu et de remettre ensuite les tons plus clairs de la neige, dont les contours doivent être noyés complètement dans l'ensemble, au moyen d'une brosse large et douce qui, étant passée légèrement, adoucit, fond et enveloppe en conservant les formes vagues et indécises.

La montagne de gauche, qui est plus rapprochée, sera exécutée ensuite par les mêmes procédés en observant sa valeur, par rapport à l'ensemble. Les fonds se peindront enfin en excluant tous les détails.

Pour ne pas être tenté de mettre des choses superflues nuisibles à la perspective aérienne, il sera indispensable de peindre les fonds avec des brosses, l'emploi des pinceaux préciserait trop les contours.

La bâtisse de la ferme sera peinte ensuite, en procédant toujours du plus foncé au plus clair, ce qui obligera à terminer par la neige qui

recouvre la toiture. Les meules de paille seront exécutées de la même façon, puis on peindra les terrains dont la finesse de coloration est toujours très grande et bien en rapport avec le ciel qui s'y reflète. L'étude se terminera par les arbres et les vignes qui seront dessinés le mieux possible, mais sans attacher autant d'importance à ce dessin qu'à la justesse du ton et des valeurs. Il est permis de mettre des empâtements si cela est jugé nécessaire, mais on ne devra le faire qu'à bon escient, c'est-à-dire, avec mesure, en les limitant à l'unique morceau que l'on veut affirmer. Ces parties peintes solidement ne devront pas accuser des angles coupants et secs, attendu que le caractère général de la neige, est la douceur, l'enveloppe du contour et l'arrondissement des angles. Il n'est peut-être pas inutile de dire ici que le meilleur moyen de résister au froid quand on veut faire des études de neige, est de se servir de sabots comme chaussures ; si l'on travaille près d'une habitation, il sera prudent de placer quelques planches à terre, avant de s'installer. C'est ainsi que l'on évitera à peu près les risques de refroidissements.

Pour faire un tableau, la pochade peut suffire à l'exécution si elle est juste de valeurs et de tons, mais il est indispensable de retourner faire un dessin aussi exact que possible qui donnera tous les renseignements qui manquent dans une pochade hâtive.

De nouvelles descriptions n'ajouteraient rien ; malgré la diversité des effets, les procédés sont toujours les mêmes ; nous dirons seulement que la blancheur de la neige qui est parfois d'un éclat insoutenable pour la vue, ne s'obtient qu'avec des colorations et des valeurs justes en leurs rapports ; que la lumière est excessivement colorée et qu'il ne faut jamais se mettre dans l'obligation d'avoir recours au blanc pur, en partant à l'ébauche, dans une gamme trop claire. Nous avons dit souvent déjà, que le blanc n'est pas lumineux et que ce n'est qu'en colorant les études et en observant les lois des complémentaires que l'on obtiendra la puissance et la vibration des lumières.

Les rues de village. — Les maisons, même les moins pittoresques, sont les études que l'on affectionne quand on commence à peindre, parce que l'on croit, presque toujours, que cela est moins difficile. C'est un peu vrai. Quoique le dessin d'une maison avec sa perspective souvent très compliquée à cause du manque de recul qui est l'inconvénient des rues de village, soit aussi une difficulté dont on ne sort pas toujours aisément, on s'arrête plus volontiers devant une maison que devant un arbre. Les arbres sont la terreur des jeunes paysagistes et, d'instinct, ils ne s'en approchent pas, préférant les rues pittoresques et les cabanes délabrées des villages.

Cependant ces études ne sont pas aussi simples qu'on se l'imagine,



EFFET DE NEIGE

pour bien les mettre en perspective et leur donner leur véritable caractère. Il y a d'abord l'effet qui passe vite et dont les ombres portées modifient et transforment rapidement le dessin et la place de chaque partie, sans parler des nombreux inconvénients d'une installation difficile, gênant les habitants plus ou moins disposés à être tolérants pour un artiste qui leur fait l'effet d'un personnage oisif, quand il ne leur semble pas nuisible et d'un mauvais augure. Il y a encore les voitures, les animaux, et surtout les enfants qui sont le fléau le plus redoutable à cause de leur ignorance des convenances et du sans-gêne avec lequel ils troublent la quiétude du travailleur.

Voilà donc déjà des raisons suffisantes pour démontrer qu'il n'est pas si commode de peindre les rues de village qu'on ne l'avait pensé, mais ce n'est pas cela seulement qui les rend difficiles, il y a d'autres raisons. Le portrait plus ou moins réussi des propriétés villageoises peut, à la rigueur, suffire à des études agréables, mais pour faire un tableau dans ce genre, il faut beaucoup de connaissances et de science acquise. Les maisons ne constituent qu'une partie de la vie champêtre, il faut, pour en être le peintre, représenter tout ce qui les anime, aussi bien les habitants que leurs animaux domestiques ; il faut aussi être assez habile pour peindre rapidement les groupes de figures qui stationnent fort peu, ou même les chevaux, les moutons, les vaches qui ne font que passer rapidement, en piquant une note furtive, étincelante souvent, qui ne dure que le temps d'une apparition. Ce n'est qu'à cette condition que les rues de villages peuvent avoir de l'intérêt, et pour y réussir, on reconnaîtra qu'il faut pouvoir dessiner et peindre tout ce qui se présente ; dans le cas contraire, on ne ferait que des paysages tristes, sans vie, comme ceux que nous avons traversés en temps de guerre, où les habitants avaient fui à l'approche de l'ennemi.

Le dessin ci-contre montre la place d'un village des Hautes-Alpes, en plein soleil après-midi ; c'est l'heure où tout le monde travaille à la rentrée des foins qui est une des plus grandes ressources de ces pays déshérités, car toute l'industrie consiste à cultiver un peu de blé et de pommes de terre et à ramasser du foin pour nourrir quelques animaux pendant l'hiver. Ces pauvres gens partagent avec les vaches et les moutons leur nourriture et leur logement, étant condamnés par la nature à vivre cachés sous plusieurs mètres de neige pendant quelques mois chaque année. C'est presque le village abandonné dont nous avons parlé plus haut, car seul, M. le Curé, qui vient de visiter un malade sans doute, rentre au presbytère après avoir effarouché les poules de sa servante qui picorent à travers la place et les rues.

L'effet de plein soleil qui argente les toitures et jusqu'au vieux clocher de l'église, est intéressant par sa brutalité même, qui en fait un sujet d'étude où les colorations et les valeurs sont des plus difficiles à observer.

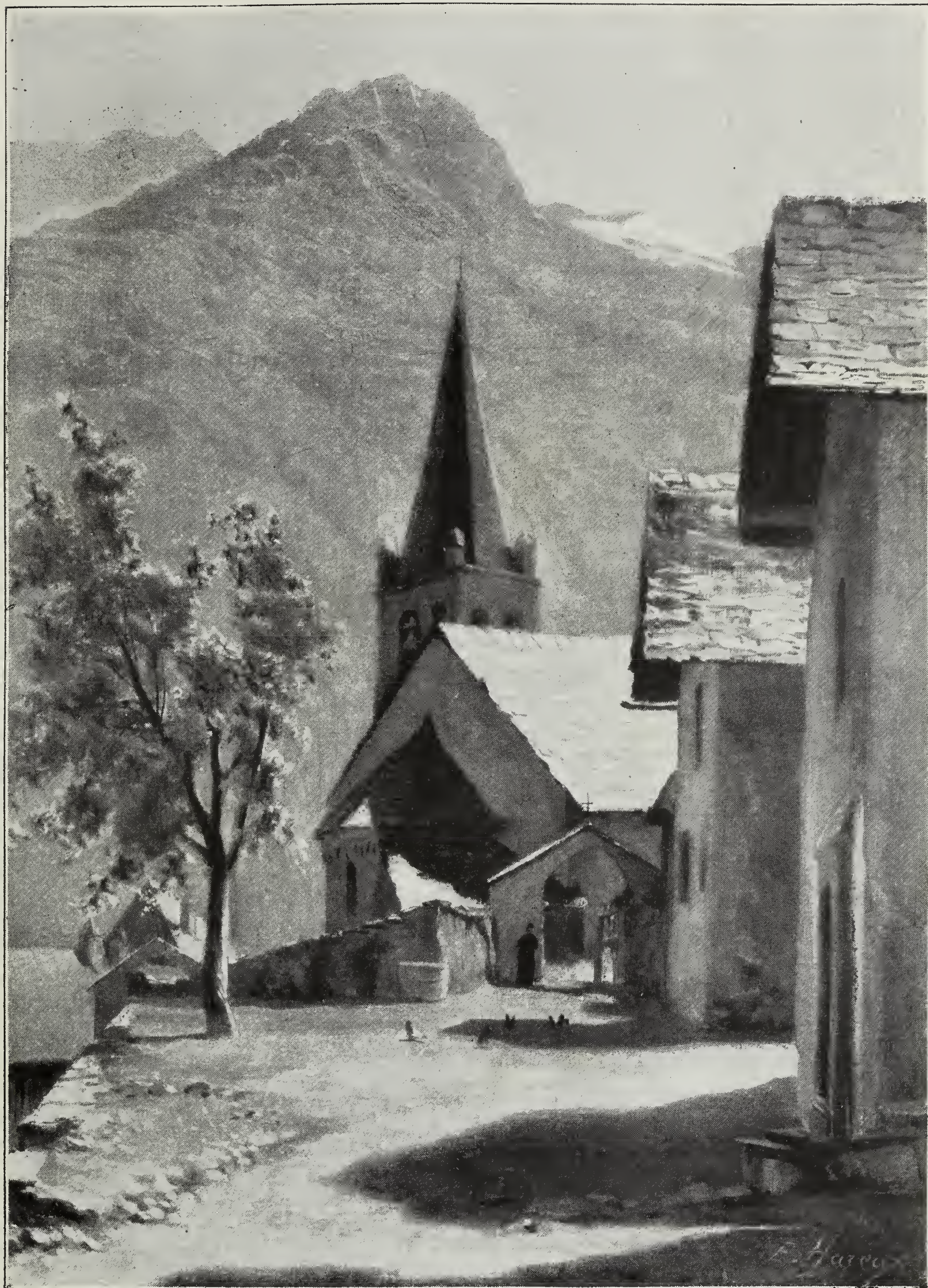
Tout ce qui a été dit précédemment s'applique à la manière de peindre cet effet, nous ne nous y arrêterons pas davantage, nous ajouterons seulement une recommandation que l'on ne saurait trop répéter : « Dessinez le plus possible, il vaut mieux passer plusieurs séances à établir un dessin qui satisfasse entièrement, que de se voir contraint en peignant de déplacer des formes reconnues mauvaises de proportions. Souvenez-vous du conseil d'Harpignies : « *Si vous passez deux heures à faire une étude, dessinez une heure trois quarts.* »

Le dessin devient vite aussi amusant que la peinture lorsqu'on s'y applique sérieusement et, comme malgré le temps qu'il absorbe, on dessine plus vite que l'on ne peint, on a l'avantage de pouvoir rapporter en quelques jours une série de documents qui seront conservés et utilisés toute la vie.

Un jeune peintre doit dessiner beaucoup ; il faut qu'il divise son temps et son travail en deux parties, l'une consacrée au dessin, l'autre à la peinture, quand il est installé à la campagne pour y faire des études. Nous avons donné des moyens différents pour faire des dessins, on pourra donc, après avoir essayé chacun d'eux, s'en tenir au procédé que l'on jugera le plus pratique. Toutefois nous insisterons, pour que l'on essaie à plusieurs reprises les dessins au trait à l'encre de Chine et sur toile à peindre. Ces dessins seront ensuite aquarellés à l'huile ou à l'eau, mais les glacis à l'huile sont plus faciles et plus rapides, de plus, ils font l'office d'une ébauche pour le cas ou l'on déciderait de les peindre. Ces dessins coloriés de tons à peu près justes, mais dont les valeurs surtout sont observées rendent dans la suite, beaucoup de services au peintre expérimenté et ils constituent des documents essentiels qui sont inestimables pour l'artiste qui ne vit pas entièrement à la campagne.

Le paysagiste doit être un paysan ; il faut qu'il vive au contact immédiat de la nature, le temps qu'il passe à la ville est un temps perdu pour ses études et ses observations qui doivent être constantes. Pour être un paysagiste, il faut aimer la nature au-dessus de tout. S'il n'en était pas ainsi, il serait préférable de chercher une autre voie, car on ne serait jamais qu'un peintre plus ou moins adroit, comme il y en a tant, ce n'est pas là ce qu'on nomme un paysagiste.

Conseil pour éviter le craquelé. — Il arrive fréquemment, lorsqu'il étudie les rues de village, que le peintre change l'effet de certaines parties soit pour placer une ombre portée sur un mur nu et dépourvu de tout intérêt, soit pour remettre dans l'ombre toute une partie de mur qui était ébauchée au soleil. Ces changements qui sont souvent indispensables, doivent être faits en procédant minutieusement pour éviter l'inconvénient du *craquelé* qui se produit presque toujours, quelques



LA PLACE DE L'ÉGLISE A LA GRAVE (HAUTES-ALPES)

jours après ces retouches, voici pourquoi : Les dessous, ou l'ébauche d'un mur au soleil ayant été peints avec le blanc d'argent à peine teinté et mis avec empâtements, constituent une partie grasse où l'huile est abondante. Tandis que l'ombre que l'on vient repeindre en demi-pâte ou en glacis n'est composée que de couleurs non couvrantes ; puisque le blanc n'y entre que pour une très faible part. Les dessous absorbent alors le liquide de la nouvelle couche de peinture qui se *fendille* et laisse voir les blancs de l'ébauche qui se montrent dans un dessin *craquelé*, assez semblable à celui des vieilles faïences. Nous allons dire comment on évitera cet inconvénient.

Règle générale, il ne faut jamais peindre *maigre* sur un fond gras. Le craquelé se produirait encore si l'on peignait *mince* sur un dessous gras. Les dessous et l'apprêt des toiles ont, comme on le voit, une très grande importance et doivent toujours être peints avec plus d'essence que d'huile. Il ne faut jamais apprêter les toiles avec les *grattures* de palette ; si l'on ne se contente pas de l'apprêt tel qu'il est fait par les fabricants, il faudra bien éviter de mettre de l'huile dans le blanc dont on les recouvrira. La céruse achetée toute broyée et dans laquelle on ajoutera de l'essence, et au besoin quelques gouttes de siccatif, sera suffisante. Beaucoup d'artistes peignent sur des panneaux non préparés et s'en trouvent bien ; d'autres peignent sur la toile en la préparant seulement avec un encolage de colle de peau très liquide, qui resserre les fils et permet de peindre sans danger. D'autres enfin apprêtent leurs toiles avec de l'essence, du plâtre, de la cire vierge et un peu de blanc d'argent. Ils font de ce mélange une peinture liquide que l'on nomme en terme de bâtiment, *une impression*. Ils en étendent une couche seulement, et puis ils peignent dessus. Toutes ces préparations ont leurs qualités et leurs défauts, ce qui convient à l'un est répudié par l'autre. Il est bon d'en faire soi-même l'expérience et de décider ensuite.

Pour éviter le craquelé, lorsque l'on veut faire un changement comme celui que nous signalons au début de ce chapitre, voici comment il faut procéder : l'emploi du grattoir ou du rasoir est indispensable, il faut enlever entièrement l'ébauche, de façon à obtenir l'apprêt tel qu'il était avant et reébaucher à nouveau.

Le dessous gras est toujours mauvais, son moindre inconvénient est de procurer un embu désagréable lorsque l'on exécute définitivement. C'est pour cela qu'il faut éviter l'huile et ébaucher avec de l'essence quand on emploie du blanc, pour les autres tons transparents, le liquide composé de trois parties égales que nous avons recommandé, est ce qui nous a semblé le meilleur jusqu'ici.

Le plein soleil ou le paysage éclairé de face. — L'école impressionniste qui recherche principalement les colorations claires, a donné à

toute la peinture une impulsion nouvelle ; beaucoup de peintres ont recherché les effets sans ombres pour peindre clair, et les paysages en plein soleil sont devenus à la mode.

Un des peintres qui ont le plus contribué à donner au public et aux artistes eux-mêmes, le goût de cette peinture claire est assurément *Gagliardini* qui obtient aux Salons des succès indéniables, avec des tableaux d'une lumière éclatante, frappant les yeux et retenant l'attention des visiteurs par leur extraordinaire fraîcheur. La difficulté de faire de la peinture claire consiste surtout à ne pas décolorer les tons, or, comme il faut que le point de départ soit excessivement clair, il faut, pour que le tout soit à l'avenant, que les rapports de valeurs soient justes et que les tons complémentaires soient très étudiés. Dans une lumière qui éclaire un pan de muraille, par exemple, supposons un mur en plein soleil ? ce mur est de différents tons, il y a des parties de plâtre neuf, remises sur l'ancien, des affiches blanches et des parties peintes en tons les plus divers. Toutes ces teintes semblent variées de valeurs, le plâtre neuf a l'air d'être plus clair que tout ce qui l'entoure et c'est pour lui que l'élève réservera tout ce qu'il pourra mettre de plus blanc sur cette partie. Qu'arrivera-t-il ? c'est qu'il n'obtiendra aucune lumière.

La théorie déjà plusieurs fois décrite qui consiste à mettre dans une même valeur tous les tons d'un même plan est ici très à sa place. C'est en mettant des tons différents, mais complémentaires et de même valeur, que l'on obtiendra la lumière sur ce plan. Si au contraire on le divise en compartiments de valeurs différentes, il n'y aura plus d'éclat.

Le paysage représenté par la planche en couleur est la preuve de ce que nous venons de dire. On y voit sur les murailles éclairées en plein soleil et selon leurs plans, des valeurs uniques, mais de colorations diverses. On obtient aussi, dans une partie d'un seul ton, des tons qui paraissent différents, en variant la facture dans un sens ou dans un autre, en employant tour à tour, la brosse et le pinceau, en peignant avec plus ou moins de pâte, en donnant, par places, une facture lisse au moyen du couteau truelle ou en passant le pouce légèrement sur la couleur fraîche.

Cependant le couteau devra être dissimulé le plus possible, car il donne facilement un aspect commun à la peinture, malgré les quelques services qu'il peut rendre, il ne faut pas qu'on puisse le soupçonner.

Paysages nocturnes. — Effet de lune au crépuscule. — Les paysages de nuit ont un charme très grand à cause du silence et du mystère qui enveloppe toute la nature pendant l'absence du jour. L'effet de lune au moment où elle se lève au crépuscule, est un de ceux dont les peintres se sont le plus occupés ; cela tient sans doute à ce que l'on est généra-



lement dehors à cette heure et que l'effet se manifeste souvent pendant que l'on est encore installé à peindre. Quelles qu'en soient les raisons, un artiste ne peut rester indifférent à l'excessif enchantement de cette grande symphonie et comme de l'admiration à l'essai de traduire la sensation il n'y a qu'un pas, il le franchit d'instinct. La lune, dans cet effet, n'éclaire pas le paysage, mais elle s'harmonise admirablement avec les tons mauves du ciel et les vapeurs bleuâtres et violettes qui enveloppent la nature à cette heure crépusculaire.

Tous les paysagistes, sans exception, ont peint des levers de lune, Daubigny y a excellé. Mais peu de peintres se sont voués aux difficiles études de la nuit et c'est à peine si quelques-uns ont entrepris de la peindre sérieusement, malgré la diversité des effets que l'on peut en tirer. Cela tient assurément à l'aversion de l'école actuelle pour toute peinture qui n'est pas dans une gamme claire et peut être aussi, aux difficultés matérielles de l'installation. Il est vrai que l'on est presque toujours fort mal à l'aise quand on travaille dehors, la nuit. Il fait froid et humide en toutes saisons ; l'effet change très vite ; enfin on est fort mal éclairé et la palette n'a presque plus de couleurs visibles, les jaunes deviennent blancs, les bruns, les bleus, les rouges, etc., se confondent avec les noirs, quant aux finesses des tons gris, elles sont inappréciables. Voilà bien des raisons, on doit l'avouer, pour que des peintres fatigués par une journée de travail restent paresseusement à table ou couchés, pendant que la lune prodigue ses plus belles clartés sur les mystérieuses solitudes, où les artistes ne manqueraient pas de trouver une merveilleuse abondance de sujets à traiter.

Cependant, depuis le grand artiste flamand *Van der Neer*, qui se voua presque exclusivement aux paysages nocturnes, il y a eu bon nombre de peintres qui ont tenté, avec succès, de peindre des effets de lune. *Joseph Vernet* a peint en ce genre des toiles admirables qui sont inoubliables lorsque l'on a visité le musée du Louvre. Millet, le peintre de *l'Angélus*, a exécuté aussi des effets de nuit et des parcs à moutons vus au clair de lune, qui sont des chefs-d'œuvre incontestés. *Charles Jacques*, *Jonkind*, *Eugène Lavieille*, *Cesbron*, ont traité les mêmes sujets avec succès.

Quand on veut peindre un effet de nuit, la première difficulté qui se présente, c'est le manque d'éclairage et il n'est pas aussi facile d'y remédier qu'on le suppose, malgré les récentes découvertes de l'électricité et de l'acétylène. En effet, on pourrait croire que la lanterne perfectionnée dont se servent les cyclistes, donne aux paysagistes, toute la lumière désirable pour peindre la nuit. Il n'en est rien, voici pourquoi : elle éclaire trop !... cela paraîtra surprenant, mais c'est ainsi. La palette, l'étude, la boîte que l'on tient sur les genoux, tout cela est tellement clair que l'on est ébloui et qu'il devient impossible de distinguer

les tons du paysage. Toute la nature semble noire et d'une valeur uniforme. Il serait presque préférable d'éteindre la lanterne et de peindre avec la seule clarté lunaire.

Ce qui est préférable à tout, c'est la modeste bougie placée dans une lanterne et accrochée après la pique du parasol, en ayant soin de tourner vers soi le côté où se trouve la plaque de fer blanc qui forme réflecteur et protège la vue.

Nous dirons plus loin comment on peint un effet de nuit, mais nous allons d'abord parler du lever de lune au crépuscule.

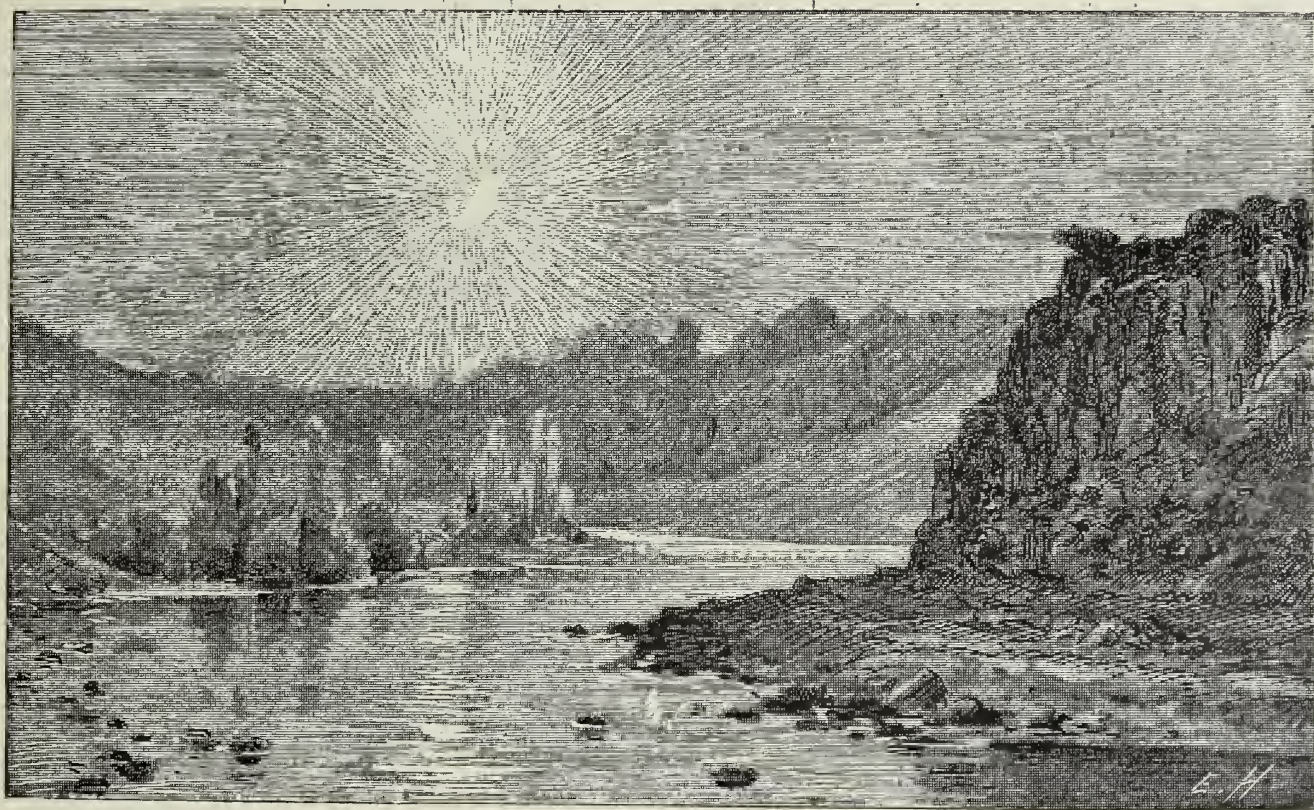
Cet effet dure fort peu et l'on sait qu'au moment où il devient intéressant par sa vigueur, il ne fait plus assez clair pour peindre. On sait aussi que la lune se lève chaque jour avec un retard de plus d'une demi-heure et qu'elle apparaît à l'horizon, beaucoup plus à gauche le lendemain que la veille. Pour toutes ces raisons, il est très difficile de peindre cet effet, à moins d'habiter la campagne et de connaître l'orientation du pays. Tel motif entrevu la veille ne sera plus semblable le lendemain, puisque, même dans l'été, où les jours sont très longs, si l'on voit encore assez clair, pour peindre, malgré le retard de la lune, l'effet sera tout différent. L'astre lumineux qui se reflétait dans les eaux de la rivière ou de la mare, n'étant plus à la même place que la veille, l'effet sera changé.

Il faut donc calculer exactement le jour où l'on sera certain d'obtenir l'effet à l'heure voulue ; cela est facile en venant l'attendre deux ou trois jours à l'avance, pendant lesquels on préparera le dessin du motif. Ce dessin peut être fait de diverses façons : au fusain fixé en mettant les valeurs, par un dessin peint comme il a été dit pour le coucher de soleil derrière les châtaigniers, enfin par un dessin à l'encre de Chine qui préparera la toile.

Voici une autre préparation que nous avons adoptée et qui rend de grands services pour faciliter la rapidité de l'exécution : préparez l'hiver des petites toiles ou des panneaux depuis le 1 jusqu'au 6 (il serait difficile de peindre sur un format plus grand) ; voici comment on doit faire : On prend du blanc d'argent, du noir d'ivoire et du brun rouge, on triture le tout sur la palette jusqu'à ce que l'on obtienne un ton brun foncé de la valeur du ton de bois vieux chêne. On étale ensuite ce ton sur les toiles ou les panneaux en se servant d'une brosse, un peu large et en ne donnant aucun sens aux coups de brosse. S'il est nécessaire d'ajouter un peu de liquide à cette pâte pour mieux l'étaler, un peu d'essence prise dans le pincelier et quelques gouttes d'huile de lin suffiront. Cette préparation doit avoir été faite longtemps avant de s'en servir. Pour qu'elle soit utilisée sans inconvénients il faut qu'elle ait eu le temps de sécher profondéménl, en cas contraire, ce qui serait peint dessus se fendillerait.

Le panneau préparé ainsi permet au paysagiste qui en possède toujours un dans sa boîte, de ne jamais être pris au dépourvu et de peindre dans de bonnes conditions de succès, un effet de lune se présentant au moment où il ne s'y était pas préparé.

Le dessin s'esquisse avec de la craie et lorsque les proportions semblent suffisantes, on redessine chaque partie avec le pinceau en se servant d'un ton unique composé avec du noir, de la laque ordinaire, et un peu de blanc (très peu). Le liquide composé des trois parties, huile,



Lever de lune au bord d'une rivière.

essence, siccatif, servira à liquéfier ce ton et le dessin pourra être fait très soigneusement, si on en a le temps.

Nous avons vu que l'on pouvait se trouver dans l'obligation de peindre au moment le plus inattendu; s'il en était ainsi, le dessin étant trop long à faire pour un effet qui passe si vite, on se contenterait d'une indication sommaire de la forme, et l'on peindrait du premier coup dans le ton juste.

Pour procéder ainsi, il faut poser d'abord la note jaune de la lune en s'efforçant de la colorer sans s'occuper des autres valeurs. Cela fait, on ajoute les tons gris-violet qui l'entourent en les montant de ton, c'est-à-dire en les forçant jusqu'à ce que la lune semble très brillante, puis on achève de couvrir le ciel en cherchant les valeurs et les tons sans se préoccuper de la forme des nuages, s'il s'en trouve, mais en plaçant leurs tons le plus justement possible. Quand la partie du ciel est ainsi

couverte, on obtient déjà l'effet, car la préparation foncée du panneau silhouette tout le paysage.

Si c'est un bord de rivière que l'on peint, il sera urgent de placer immédiatement le reflet de la lune dans l'eau et de peindre la rivière, en observant que les parties claires du reflet de la lune sont moins claires que la lune elle-même. Si l'eau est mouvementée, on verra aussi que le reflet lumineux diminue d'intensité en s'éloignant ainsi que l'indique notre dessin. Ces reflets en diminuant, se colorent et deviennent plus rouges, toute la partie de la rivière reflète le ciel, mais d'une manière relative, en raison du mouvement de l'eau et des rochers qui s'y reflètent aussi. Toute la masse du coteau boisé qui ferme le fond sera ébauchée d'un seul ton violet, dans lequel on ajoutera les tons verts des arbres qui sont presque de la même valeur. Les tons plus clairs, rouges et gris qui dessinent les terrains en pente seront mis ensuite, sans détails, rien que par des valeurs. Les tons violets et verts plus clairs des terrains de gauche seront ébauchés à plat sans aucun détail et l'on peindra par-dessus, les arbres qui bordent la rivière, en commençant par les dessous qui sont très foncés et en plaçant le ton vert le plus clair pour en indiquer le modelé. Les grands rochers de droite seront ensuite dessinés par leur ton le plus foncé et dans les parties où la préparation du panneau se trouvera être juste de valeur et de ton, il ne sera pas indispensable de les peindre. Il faut s'aider de tout ce qui peut servir à opérer rapidement, l'important est de faire un ensemble juste de ton et de valeur. La facture, l'exécution, le dessin, tout cela doit être oublié, pour ne penser qu'à la justesse de l'effet. Les rochers seront indiqués par une touche qui résumera leur valeur générale qui est foncée dans les dessous. Pour ceux qui sont sur le terrain ou dans l'eau, le dessus qui reflète un peu le ciel est toujours plus clair et d'un ton très froid, participant des bleus et des verts du ciel.

Quand tout sera ainsi ébauché, on observera l'ensemble de la nature et l'on se rendra compte si le rapport des valeurs générales semble juste. Si l'on est à peu près satisfait, il ne faudra plus rien retoucher, car on ne ferait que gâter l'à peu près obtenu. C'est surtout dans cette circonstance que : *Le mieux est l'ennemi du bien*, il faudra s'en souvenir pour ne pas compromettre un document très utile.

Ces effets de lune se levant au crépuscule, sont enveloppés, fondus pour ainsi dire, et la facture que l'on emploie pour les exécuter doit être différente de celle avec laquelle on peindrait le même motif s'il était vu à un autre moment. Il ne faut pas de brutalités ni d'épaisseurs de pâte, surtout dans les arbres dont la forme vague semble frissonner sous la légère brise du soir. L'indécision qui règne dans la nature à cette heure, laisse à l'imagination toute liberté d'interprétation. Dans les arbres, notamment, on ne voit plus que les branches principales et les troncs,

c'est ce qui fait que les feuilles semblent les entourer sans y être soudées. On ne voit plus comment les dernières feuilles tiennent aux branches; elles ont l'air de voleter autour, c'est ce qui donne tant d'air et de vie.

La touche peut et même doit rester visible, mais il faut qu'elle soit judicieusement appliquée à l'objet qu'elle veut interpréter. Si l'on bléreautait partout pour fondre les touches, on obtiendrait une peinture lisse, polie et froide comme le marbre, qui serait triste et ennuyeuse à voir.

Dans une peinture bien exécutée, la touche ne doit pas se reconnaître, parce que le côté matériel du procédé enlève le charme qui doit parler mystérieusement à l'âme.

Corot, dans toutes ses œuvres si poétiques, a su mettre ce charme au plus haut degré; il avait compris d'instinct que l'immatérialité, l'impalpabilité devaient être la poésie des choses. C'est pour cela qu'il employait peu d'épaisseur de pâte, et que souvent, avec de simples frottis bien en valeur, il obtenait autant de vigueur que d'autres maîtres, avec beaucoup plus d'air et de poésie. Les effets si enveloppés du matin, à l'aube naissante, ont eu, pour Corot, un charme plus grand que les autres heures de la journée, quoiqu'il ait peint tous les effets. Mais comme il le disait lui-même : *Le mystère de l'enveloppe matinale est le plus grand charme du paysage; dans la journée on voit tout, il n'y a plus rien à faire pour le peintre.* Quand on regarde un matin de Corot, on éprouve la sensation de fraîcheur et jusqu'à la disposition d'esprit si particulière, dans laquelle on se trouve à cette heure matinale. Si c'est un soir qu'il nous montre, on se sent envahi d'une émotion douce et mélancolique, si manifeste que l'on oublie la peinture pour revivre des sensations qui ont été parfois jusqu'aux larmes. Voilà ce que le grand peintre Corot nous fait éprouver devant ses œuvres. Si l'on examine la touche, si l'on recherche ses moyens d'expression, en un mot son métier, on n'en trouve pas. Voilà ce que nous conseillons aux jeunes peintres de méditer.

L'effet de lune éclairant de face. — Nous avons dit combien ces effets sont difficiles et pénibles même, à cause des raisons matérielles qui entravent le travail. Pour s'entraîner à ce genre d'études, il est nécessaire de prendre des dispositions spéciales, même lorsque l'on est jeune et résistant à la fatigue. Ainsi, pour ne pas se surmener et pouvoir fournir une somme de travail fructueux, il sera indispensable de ne pas peindre dans le milieu de la journée quand on aura l'intention de faire une étude de nuit. Nous savons, par expérience, combien s'émoussent les bonnes résolutions prises, quand, après une journée très remplie par le travail et suivie d'un repas bien gagné le sommeil et la fatigue

nous sollicitent au repos. Il nous est arrivé souvent de partir à l'étude dans ces conditions pénibles, où il faut une grande force de volonté et un sentiment du devoir au-dessus de la moyenne, pour ne pas suivre le conseil de la nature et le penchant à la paresse qui sont si tentateurs; les forces humaines ont une limite, même chez les natures les plus résolues.

Il sera bon, pour se familiariser avec les tonalités nocturnes, de commencer par peindre ce que l'on voit par une fenêtre, en restant à l'intérieur de l'appartement. Tout sera bon à cet effet; les premières maisons venues peuvent être intéressantes.

La planche en couleur montre des maisons faites ainsi, dans un village de la Creuse; on en trouve de semblables partout.

Pour faire des études de nuit, il est nécessaire d'employer des panneaux ou des toiles de petit format et nous avons expliqué au chapitre précédent comment on devait les préparer pour faciliter le travail. Nous ne le répéterons plus.

Après un dessin qui sera fait attentivement par le procédé que nous avons décrit, on commencera par mettre les tons des toitures, bien en valeur, en considérant l'apprêt de la toile ou du panneau comme étant la valeur du ciel qui sera laissé tel, momentanément. On peindra ensuite les parties dans l'ombre, par de grands à plats, en ne s'occupant absolument que de la justesse des valeurs, *sans détails*. Nous soulignons ces deux mots pour les signaler à l'attention de l'élève qui sera presque toujours tenté de faire plus qu'il ne voit. C'est là une des plus grandes difficultés à vaincre car il faut se surveiller soi-même. On veut toujours mettre ce que l'on ne voit pas, mais que la mémoire vous rappelle, et c'est justement ces détails qui, en étant invisibles, donnent un si grand caractère à l'enveloppe de la nuit. La lumière de la lune a beau être parfois très vive, le vague envahit tout. Quant aux ombres, elles n'ont, pour ainsi dire, pas de reflets ni de clair-obscur; rien que cette observation suffit à donner à une étude l'aspect nocturne. Les parties de plâtre éclairées, sont plus claires que le ciel et les lumières qui brillent aux fenêtres sont, dans un seul endroit, plus claires que le plâtre. Le ciel qui semble bleu par les oppositions qui l'entourent, est souvent vert, violet et gris; les étoiles sont vertes, rouges ou jaunes. Pour les faire briller, il est nécessaire de faire un ton gris plus clair que le ciel et de s'en servir pour préparer la place où l'on veut peindre une étoile. Lorsque ce ton est placé et fondu dans le ciel, on place, au milieu, une touche avec du blanc et du vert émeraude pour imiter la couleur de l'étoile, que le ton gris préparatoire rend lumineux et enveloppé. S'il y a plusieurs étoiles, on examine celle qui est la plus brillante et quand on l'a peinte comme il vient d'être dit, on reprend le ton le plus clair avec la pointe du pinceau à filets, et l'on place au milieu de



l'étoile un petit empâtement qui accrochant la lumière la fait paraître plus brillante. Il serait inutile d'ajouter que l'on ne doit pas employer le blanc pur pour peindre une étoile, puisque le blanc n'est pas lumineux; mais ces redites nous semblent utiles pour que l'on n'oublie pas cet avertissement.

Le noir d'ivoire, le brun rouge, l'ocre jaune, le bleu d'outre-mer, le blanc, le vert émeraude et la laque ordinaire sont, avec le cadmium clair et la mine orange, à peu près toutes les couleurs qui composent



Effet de lune éclairant de face.

la palette pour peindre la nuit. Il est nécessaire de toujours charger la palette de la même manière, afin de ne pas être exposé à des surprises désagréables le lendemain, quand on examinera au jour, une étude peinte la nuit. Le bleu, le noir, le vert, le brun sont de même valeur, on ne saurait plus les distinguer à la lumière jaune et terne d'une bougie, si on en intervertissait l'ordre prescrit au début de nos démonstrations. Après quelques études faites chez soi en regardant par une fenêtre, il faudra sortir, s'installer dehors en peignant encore des choses simples : des maisons, une route et une silhouette d'arbre, comme l'indique notre dessin, suffiront.

Tout est bon à peindre, pourvu que l'on observe, que l'on compare les valeurs et que l'on retienne ce que l'on ne peut exécuter devant la nature. Souvent une valeur juste n'est pas bien dans le ton quand on

la regarde au jour ; avec la mémoire on ajoute ce qui lui manque. Il est bon aussi d'écrire comment on voit les tons, quelle est la sensation dominante que l'on éprouve; toutes ces notes relues, aident le travail quand on fait un tableau avec ses études.

Effet de lune à contre-jour. — Avant de peindre la campagne où il n'y a que des terrains et des arbres, il faut se familiariser avec les effets ordinaires de la nuit, en peignant le village et ses maisons. Voici un effet de contre-jour très ordinaire, mais ce qui le complique et le rend intéressant, c'est qu'il vient de pleuvoir et que le terrain mouillé et les flaques d'eau reflètent le ciel.

L'effet des silhouettes découpant les maisons sur un ciel plus clair, est relativement facile à obtenir quand on a pris l'habitude de peindre et de comprendre l'ensemble d'un effet. La grimace d'un effet, comme on dit en terme d'atelier s'obtient rapidement, mais cela n'est pas suffisant ; il faut approfondir et voir plus loin. Le travail développe l'intelligence et les progrès ouvrent des horizons nouveaux. Le premier pas montre une piste à suivre qui devient un chemin, où malgré les obstacles, le travailleur acharné aboutit à un but. Si des difficultés insurmontables ont arrêté sa marche et qu'il n'ait pu les vaincre, ce qu'il aura découvert sera toujours honorable et facilitera les recherches de ceux qui reprendront sa route. Ces derniers plus heureux, plus doués peut-être, approcheront davantage du but de l'art qui est la perfection, en léguant aussi à d'autres, la tâche de réussir, d'aller plus loin, avec la conscience d'avoir travaillé de leur mieux et de leur avoir aplani la route.

Pour revenir à nos démonstrations sur l'effet de nuit à contre-jour, nous dirons qu'après s'être assuré de la proportion et de la composition des masses de la silhouette, on devra en ébauchant l'ensemble, peindre cette silhouette d'un ton et d'une valeur uniques, très foncées, de façon à ce que l'apprêt du panneau se trouve être la valeur du ciel.

Les terrains seront aussi ébauchés d'un ton à plat, gris et neutre, c'est-à-dire incolore. Ces deux tons et ces deux valeurs étant ébauchées et la préparation de la toile donnant une autre valeur un peu plus claire l'effet sera déjà vaguement obtenu et l'on pourra travailler avec plus de calme, en perfectionnant le ton et les valeurs sans hâte.

En effet, en ajoutant la note claire de la lune et le ton rougeâtre de la lumière qui éclaire l'intérieur d'une maison, *la grimace* de l'ensemble sera obtenue. La mise à l'effet d'une telle étude aura demandé quelques minutes seulement ; lorsqu'elle sera dans cet état, l'anxiété ayant fait place à l'espérance on cherchera tranquillement la forme et le ton des nuages qui entourent la lune. Le gros nuage noir qui s'apprête à voiler le foyer lumineux, n'est réellement foncé que par comparaison et il

n'est pas indispensable d'être très rompu à ces sortes d'études pour voir qu'il est beaucoup moins foncé que les maisons.

L'ensemble du ciel sera aussi vite reconnu comme étant plus clair et plus coloré que tout. Les toitures auront besoin d'une note plus vigoureuse par place. La silhouette des arbres exigera une valeur à peine plus claire, mais d'un ton autre, tirant sur le vert. Enfin, avec quelques valeurs plus douces dans les parties de murailles éclairées, on



Effet de lune à contre-jour.

donnera l'aspect des maisons. Quant au terrain qui a été préparé d'un seul ton, en l'éclaircissant un peu sur les devants de l'étude, en y plaçant les reflets du ciel dans les flaques d'eau qui s'obscurcissent en s'enfonçant, on lui donnera son effet général, dont quelques parties plus foncées, quelques accents plus vigoureux dans les ombres des plis de terrain complèteront l'ensemble plus foncé que le ciel.

Effet de lune hors du cadre. — Le dessin suivant montre un effet où la lune hors du cadre, éclaire un paysage pris dans les plaines de Montigny-sur-Loing, en Seine-et-Marne. Les prairies inondées par une forte crue de la rivière qui a fait déborder les étangs, commencent à s'estomper dans un léger brouillard ; les silhouettes des arbres sont douces et noient leurs contours dans la lumière du ciel pur, où flotte un nuage unique de la forme spéciale au beau temps fixe.

L'étude d'après laquelle ce dessin a été fait fut une des plus pénibles à peindre, parmi celles dont nous nous occupons, parce que le froid était très vif en raison de l'heure. Il était minuit quand nous avons rangé notre boîte et quitté la place. Il n'est pas nécessaire de peindre à cette heure pour que l'effet soit beau, mais nous y avons été amené par une série d'études, qui, en nous retardant chaque soir, nous a obligé peu à peu à venir peindre aussi tard et nous ne l'avons pas regretté.

Les effets de nuit, où la lune invisible, plane au-dessus du paysage, ont un charme très grand, une douceur et un mystère que n'ont pas les autres effets. Celui qui nous occupe est particulièrement calme et poétique, en raison de l'enveloppe causée par la vapeur qui se dégage des terrains humides. Cet effet est fort intéressant à peindre, mais aussi il est particulièrement pénible et même dangereux si l'on a des tendances aux rhumatismes ou aux névralgies. Il est à remarquer d'ailleurs, que les effets les plus beaux sont toujours ceux qui sont les plus difficiles au point de vue matériel, de même aussi les endroits les plus pittoresques sont ceux où l'on a le plus de difficultés à s'installer. C'est ce qui nous fait redire encore que le paysage est le genre de peinture qui demande le plus de persévérance, de travail et de connaissances multiples, jointes à une excellente santé et à une très grande force physique.

Nous dirons peu de chose sur cet effet et sur la manière de le peindre. Ce qu'il importe avant tout de bien observer, c'est la justesse des valeurs ; les colorations se résument à quatre principales et à quelques accents, mais il n'en faut pas davantage pour faire un chef-d'œuvre, si l'on est un artiste, comme Millet ou Corot. Le ciel de cet effet, quoique d'une grande simplicité est cependant très difficile à peindre ; il est d'un ton gris bleu qui se dégrade pour finir dans un ton rougeâtre au-dessus des arbres ; le nuage allongé et rond est composé de trois tons principaux ; un ton local au milieu, d'une valeur plus foncée que la voûte céleste, un ton chaud et plus clair en dessous et une lumière d'un blanc vert au-dessus.

Les arbres du fond sont d'une valeur unique, chaude pour les dessous, froide pour les dessus, les arbres qui, se détachent sur ce fond sont très simples, mais plus foncés, ainsi que les parties d'ombres des roseaux et du terrain où se découpe vaguement par ci, par là, une feuille un peu plus claire d'un vert gris. La buée qui se dégage du sol est plus foncée que le ciel et d'un ton gris chaud plus clair que le terrain. L'eau est gris ardoise, plus foncée que le ciel, et le vent fait miroiter au pied des roseaux et des terrains, des petits accents très brillants plus clairs que le nuage, qui sont aussi d'un ton blanc tirant sur le vert. C'est tout ce que nous avons cru utile de dire sur cet effet; les études et les remarques personnelles ajouteront ce qu'on désirerait lire ici.



EFFET DE LUNE HORS DU CADRE

Effet de nuit ; la lune dans la toile. — Tout ce qui a été dit précédemment sur la manière de dessiner et de peindre les études nocturnes se rapporte à l'effet qui nous occupe présentement. Il n'y a que la lune et le ciel sans nuage qui n'aient pas été l'objet de nos démonstrations, nous nous bornerons donc à ces explications pour ne pas nous répéter. Les effets qui paraissent les plus simples sont cependant plus compliqués qu'on ne l'avait pensé et on s'aperçoit vite, dès que l'on observe un effet de lune sans nuages, qu'il n'est jamais deux fois semblable. Sans parler



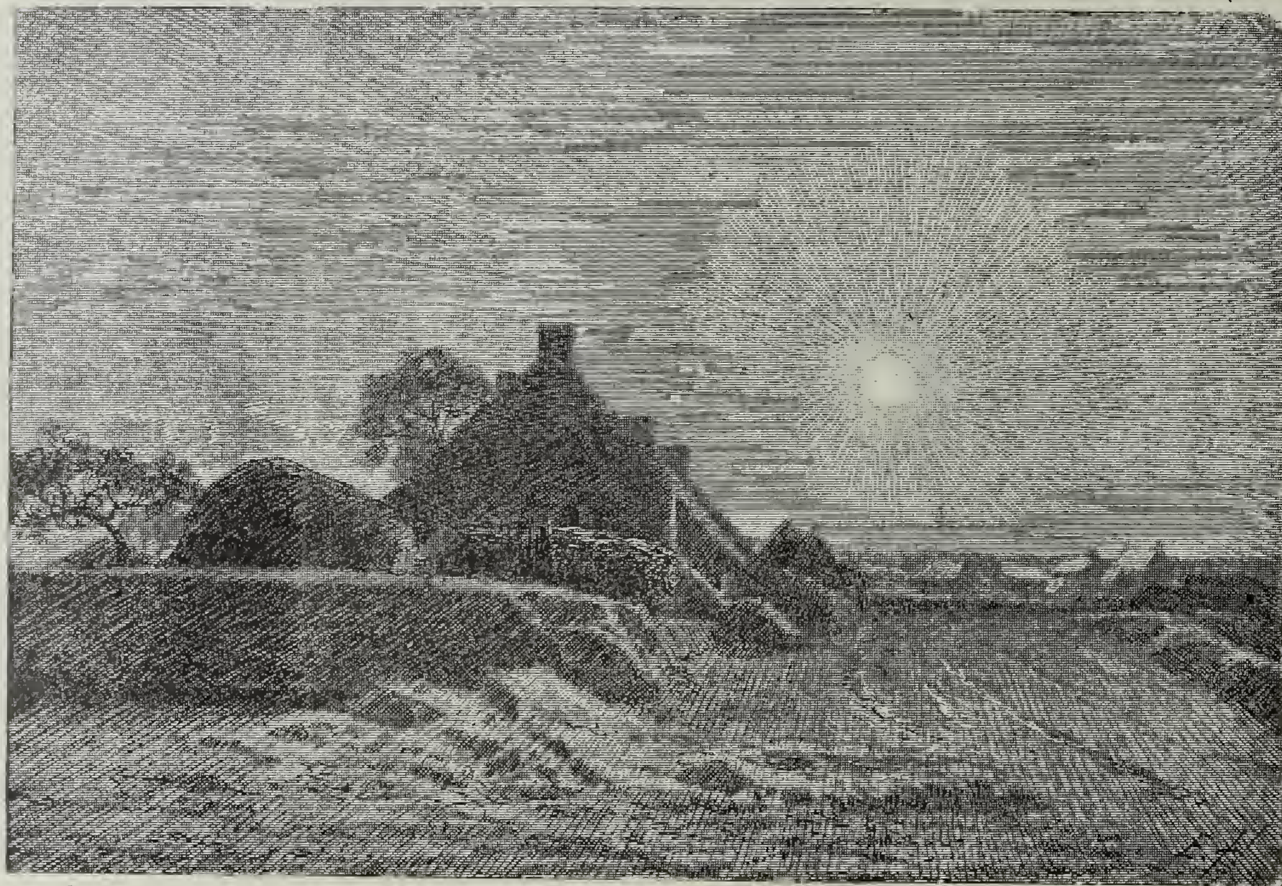
La lune dans la toile.

de la lune elle-même, qui change de forme, de ton et de place, l'atmosphère étant humide ou sèche change aussi l'effet général où la lune est découpée plus ou moins sèchement. La brume est plus agréable pour le peintre parce qu'elle se prête à l'enveloppe qui harmonise tout, aussi le moindre halo est-il toujours préférable au ciel le plus pur, pour peindre un effet de nuit intéressant.

Sans parler absolument de l'effet de brouillard, comme celui que représente notre dessin et qui ferait d'ailleurs un tableau peu ordinaire, il y a l'effet un peu brumeux où la lune semble darder des rayons lumineux qui aident à la peindre de manière à ce qu'elle semble loin des premiers plans. Enfin la lune sèche, brillante, sur un ciel bleu souvent extrêmement violent est horriblement difficile à peindre, parce que l'enveloppe est imperceptible et qu'il faut une grande science de la peinture pour obtenir que la lune semble s'enfoncer dans le ciel. Voici comment on procédera si l'on veut peindre cet effet. La lune sera d'abord peinte

d'un seul ton qui sera jaune vert, ou rouge, selon la hauteur de la lune dans le ciel et selon l'heure à laquelle on peindra. On sait, en effet, qu'elle se lève souvent rouge à l'heure du coucher du soleil; qu'elle devient jaune ensuite s'éloignant de l'horizon et qu'elle devient très blanche, d'un ton froid et vert jaune, quand elle est haute dans le ciel.

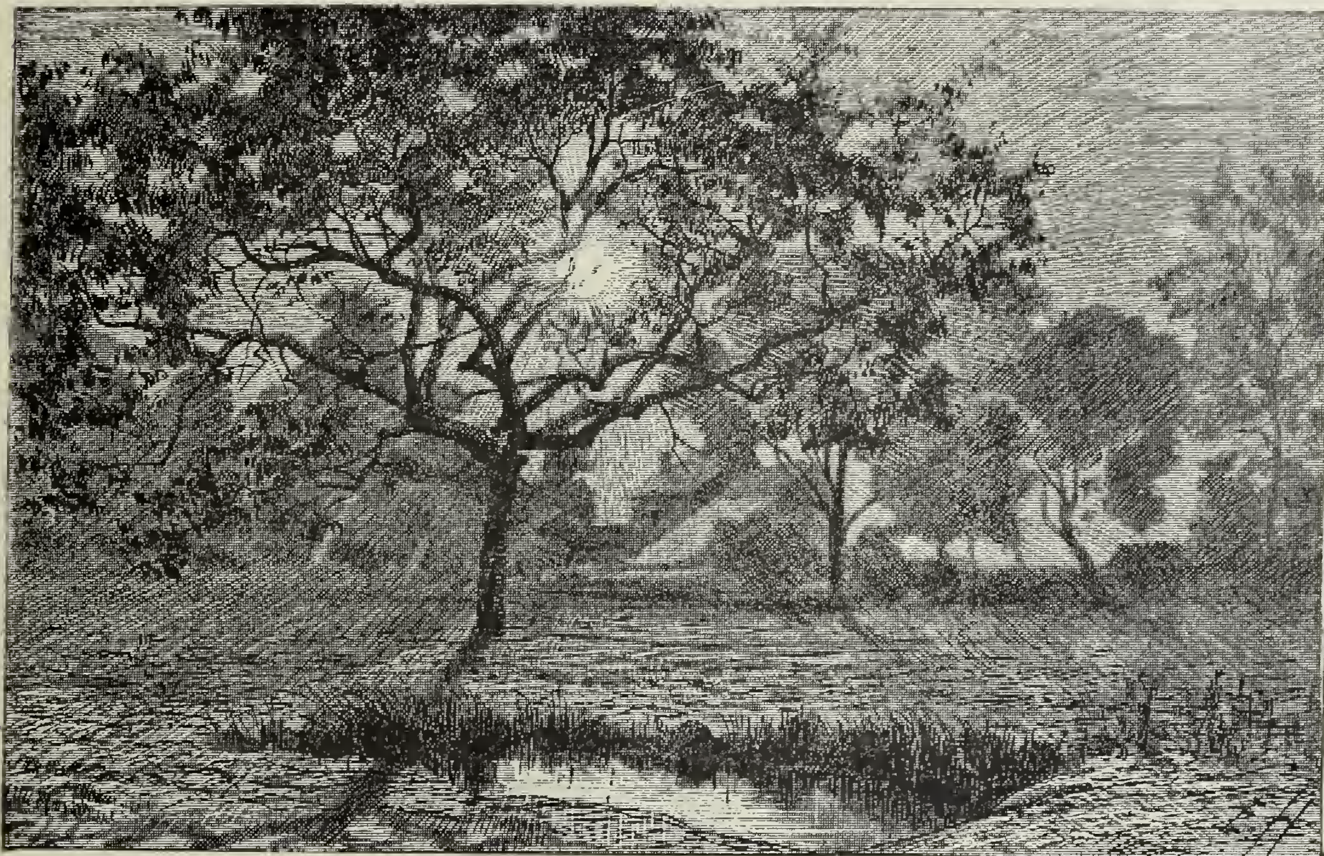
Quelle que soit la pureté de l'atmosphère, il y a toujours des brumes



Le sens des touches à observer, pour obtenir de la lumière.

au-dessus de la terre: c'est pour cela que la lune au crépuscule est toujours entourée, plus ou moins, d'une auréole d'un ton violet qui varie selon la couleur jaune de l'astre. Dans l'effet, où la nuit est complète et la lune très blanche se découpant, comme on dit vulgairement en pain à cacheter, il faut, avons-nous dit, faire un ton claire un peu moins blanc que le blanc de la palette. Nous ne dirons pas comment on doit le composer, parce qu'il est variable à l'infini, du blanc jaune au blanc vert. Ce ton sera peint très mince, c'est-à-dire avec peu de couleur; ensuite on placera autour les tons bleus du ciel qui seront posés par touches rayonnantes comme le montre le dessin ci-contre et l'on ajoutera des tons d'un bleu complémentaire selon la couleur de la lune. Si elle est blanche et verte, on fera des complémentaires rouges, jaunes et violets, mais imperceptibles afin qu'ils harmonisent la lumière verte et le bleu du ciel. On observera aussi une gradation qui augmentera à mesure que le bleu s'éloignera du foyer lumineux, afin que le ciel semble

profond. Ce qui aide à obtenir cet effet tient à trois causes inséparables : le rayonnement des touches et l'abondance de leur nombre joint à l'observation des tons complémentaires. Quand tout sera peint ainsi, on refera le ton de la lune qui sera posé avec un fort empâtement dans le milieu en ayant soin qu'il ne reste pas une épaisseur visible et en se gardant de mettre cette touche trop près du bleu pour ne pas faire un contour sec qui empêcherait toute illusion.



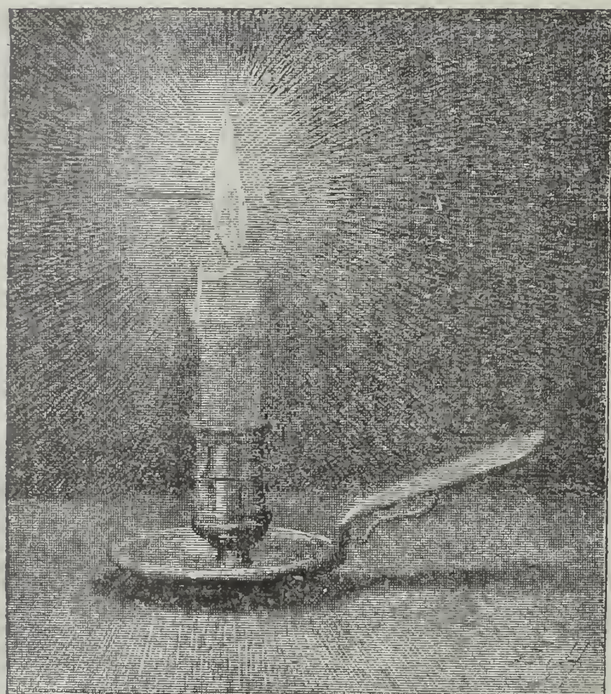
La lune vue au travers des branches d'arbres.

Dans les ciels sans nuages, le rayonnement de la touche est indispensable à l'illusion ; il peut être aussi employé quand on peint le paysage, mais il faut le faire discrètement pour ne pas rendre la facture désagréable par sa monotonie. Ce procédé de rayonnement fait surtout bien dans un dessin, il concourt avec le ciel à l'enfoncement et à l'éclat de la lumière de la lune, ainsi que le montre le dessin du chapitre suivant.

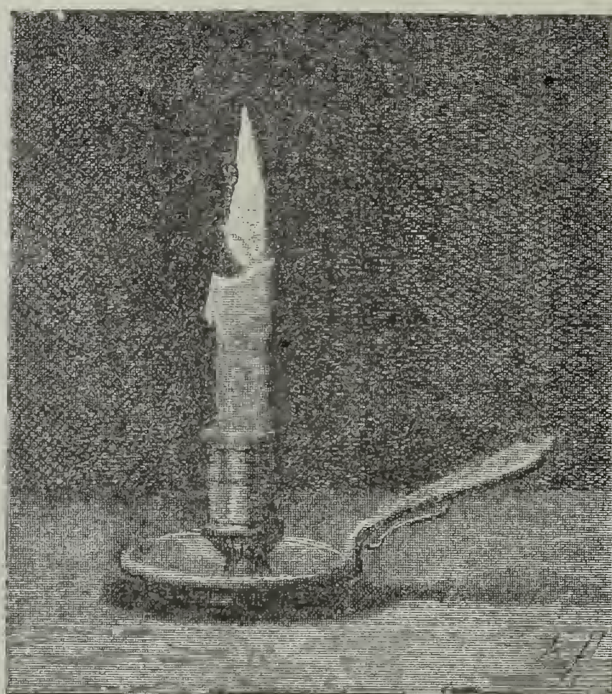
La lune vue au travers des branches d'arbres. — L'enveloppe est le plus grand auxiliaire qui aide à exalter un ton pour le rendre lumineux ; il ne faut pas croire que c'est l'opposition du noir intense placé à côté du blanc pur qui le fait paraître lumineux, c'est même tout le contraire, ainsi que le prouve notre dessin. Tous les noirs des arbres, que ce soient branches ou feuillages, s'estompent, s'effacent, disparaissent, mangés par la grande lumière qui noie tous les contours.

Il suffirait, pour s'en rendre compte, si l'on conservait le moindre doute, de faire une copie de ce dessin et de redessiner ensuite les branches noires qui coupent la lumière de la lune, pour s'apercevoir de la justesse de ce que nous avançons. Dès qu'il y aura des noirs durs, précis, sans enveloppe, placés immédiatement à côté du grand clair, il n'y aura plus de lumière.

On peut se rendre compte de cette théorie par les deux petits dessins que nous donnons à l'appui de ce qui vient d'être dit. Le premier montre



Le rayonnement tel qu'il doit être observé.



Ce que l'on obtient en n'observant pas le rayonnement.

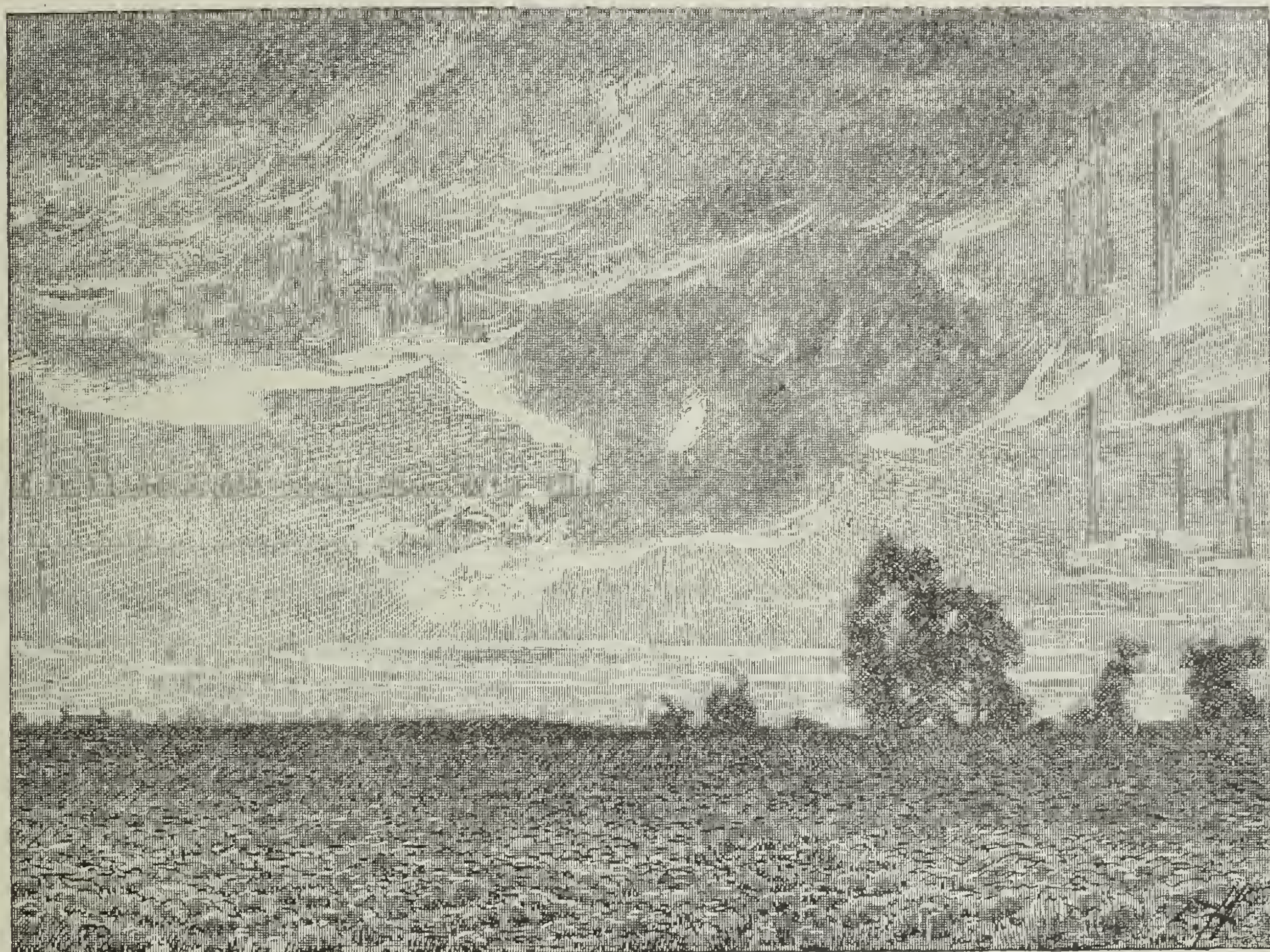
une bougie allumée dont la flamme est entourée du rayonnement ; dans le second, le rayonnement n'a pas été observé : il sera facile de voir dans lequel des deux, laflamme semble plus lumineuse.

Il est évident que le rayonnement doit être discret ; s'il était trop apparent, tout en restant lumineux, il donnerait l'idée du brouillard ou de la buée qui règne dans une salle de bains. Enfin nous insisterons pour que les tons complémentaires soient très observés, parce qu'ils donneront beaucoup d'intensité, d'éclat et d'harmonie à l'ensemble.

La nuit, ciel nuageux, lune voilée. — Les ciels nuageux, offrent, la nuit principalement, des sujets innombrables d'études et de tableaux aux peintres qui les observent souvent. La forme générale, le détail de chaque nuage et les étonnantes colorations que l'on y étudie, ont un attrait qui se renouvelle sans cesse et donne de plus en plus le désir du travail. Parmi les effets lumineux, il s'en présente deux que l'on voit se renouveler souvent ; c'est d'abord celui où la lune est cachée dans un

nuage noir et celui où elle est voilée par un nuage clair qui, en la faisant disparaître entièrement, donne à ce nuage seul une intensité de lumière unique qui va en diminuant de force et en se réchauffant de ton à mesure qu'elle s'éloigne du foyer lumineux.

La planche ci-contre montre un effet semblable. Pour le peindre, l'élève qui n'est pas encore familiarisé avec ce genre d'études, pourra d'abord en faire une copie avant d'essayer d'en exécuter un semblable



La lune dans un nuage noir.

devant la nature. Voyons comment il devra procéder. La toile ou le panneau apprêté foncé est préférable ; nous avons dit aussi comment cet apprêt devait être fait. Toutefois, pour faire cette copie sur laquelle on peut revenir à plusieurs reprises, une toile blanche pourra faire le même office. Dans ce cas, il sera bon de faire préalablement un dessin au fusain et de le fixer avant de peindre, ou bien encore, ce dessin pourra être lavé à l'encre de Chine comme s'il devait rester ainsi. Cette dernière préparation aidera beaucoup le peintre en facilitant les recherches de tons dont elle lui préparera la mise en place.

Lorsque ce dessin aura été fait, on pourra passer un frottis d'huile de lin sur toute la toile afin d'enlever la sécheresse de l'encre qui empêche la brosse de glisser sur la toile ; mais il faudra avoir soin

d'essuyer ensuite pour que l'huile reste peu sur la toile, son rôle consistant seulement à enlever l'embu.

C'est par le ton bleu très foncé qui entoure le nuage le plus clair que l'on devra commencer à peindre; ce bleu est composé de tons bleus chauds et bleus froids où le violet foncé et le vert émeraude se mêlent au bleu d'outre-mer et au noir d'ivoire. Il faut éviter d'employer le bleu de Prusse et ne le conserver que comme suprême ressource s'il est indispensable pour parfaire le ton. Le vert émeraude sera employé avec succès pour obtenir les tons blancs du nuage clair, la terre de Sienne brûlée et la mine orange ajoutés au blanc de zinc donneront le ton rouge et lumineux qui est un rudiment de halo informe, tel qu'il en existe toujours dans les ciels nuageux. On aura soin, en continuant l'étude, de peindre tout d'abord les nuages clairs et chauds de ton qui forment la seconde couche, devant laquelle passent les nuages transparents et foncés ; ces derniers se peindront après que toutes les parties claires et les tons bleus du ciel auront été exécutés ; ils devront être peints dans la pâte, c'est-à-dire pendant que tout est frais. Les glacis que l'on peut remettre ensuite pour aider à la transparence des nuages noirs devront être très circonspects pour que le procédé reste invisible et aussi parce que les glacis noircissent avec le temps et abîment la peinture. Nous avons expliqué précédemment que le rayonnement s'assombrissait en s'éloignant du foyer lumineux ; c'est pour cette raison que les nuages du bas, placés très loin de la lumière, ne sont plus aussi lumineux ; mais en général ils sont toujours d'un ton plus chaud et plus foncé, en se rapprochant de l'horizon. Nous ne parlerons pas du paysage placé sous le ciel, afin de ne pas répéter ce que l'on a lu déjà.

L'effet où la lune est cachée par un nuage noir, comme le montre le dessin, ressemble fort à ce qui a été dit ci-dessus, mais avec la différence que la forme de la lune reste visible et qu'elle est plus brillante et plus claire que les lumières des nuages. L'auréole qui éclaire le bord des nuages est généralement d'un ton blanc-vert, mais elle devient rouge dans la sphère où se devine le halo ; elle se refroidit ensuite dans la zone qui reçoit encore beaucoup de lumière, puis, en se rembrunissant, les nuages se réchauffent pour se fondre dans la brume des fonds.

Le halo de la lune. — La lune est presque toujours entourée d'un halo plus ou moins grand qui souvent n'est pas visible, quand on n'a pas l'habitude d'observer les ciels de nuit. Cet effet qui est très beau dans certaines manifestations est un de ceux qui sont si difficiles à exécuter qu'ils semblent interdits aux peintres. En effet, quand on veut essayer de le tenter, on y renonce vite généralement en voyant le résultat malheureux qu'il produit. Le rond nécessaire qui entoure la lune imite tellement une cocarde comme on en a porté aux chapeaux, ou,



donne si bien l'aspect fâcheux d'une cible de tir, malgré les brisures des nuages, que l'on finit par l'enlever pour ne pas perdre un tableau, qui presque toujours est assez intéressant par lui-même pour se passer de ce terrible halo, l'écueil insurmontable.

Nous venons néanmoins recommander aux élèves de ne pas hésiter à tenter de peindre le halo; les études qu'ils en feront leur montreront des colorations intéressantes à tous égards, et la forme même du halo



Le halo de la lune.

leur expliquera ce qui motive ces colorations, quand le halo n'est pas très visible. Cela est indispensable à savoir pour placer judicieusement certaines colorations rousses observées dans les nuages.

Il faudrait un volume spécial pour dire tout ce que les effets de nuit suggèrent d'observations et décrire tous les tableaux que l'on pourrait faire, encore n'y parviendrait-on pas. Nous sommes obligés de borner ici nos conseils à ce sujet, mais nous aurons encore l'occasion d'en reparler en traitant les marines, les animaux et les figures dont nous nous occuperons dans les parties suivantes de cet ouvrage.

Les tableaux qui montrent des paysages de nuit ne peuvent se peindre d'après nature, comme bien on pense ; ce n'est qu'avec des études, des pochades d'effets, beaucoup d'observations écrites et des dessins très étudiés, que l'on peut parvenir à les réussir. Cela ne veut pas dire que ce soit un genre plus difficile que d'autres et si l'on possède les aptitudes nécessaires, on y réussira aussi facilement. On en fera l'essai en suivant d'abord nos renseignements et plus tard, le succès ayant donné l'envie

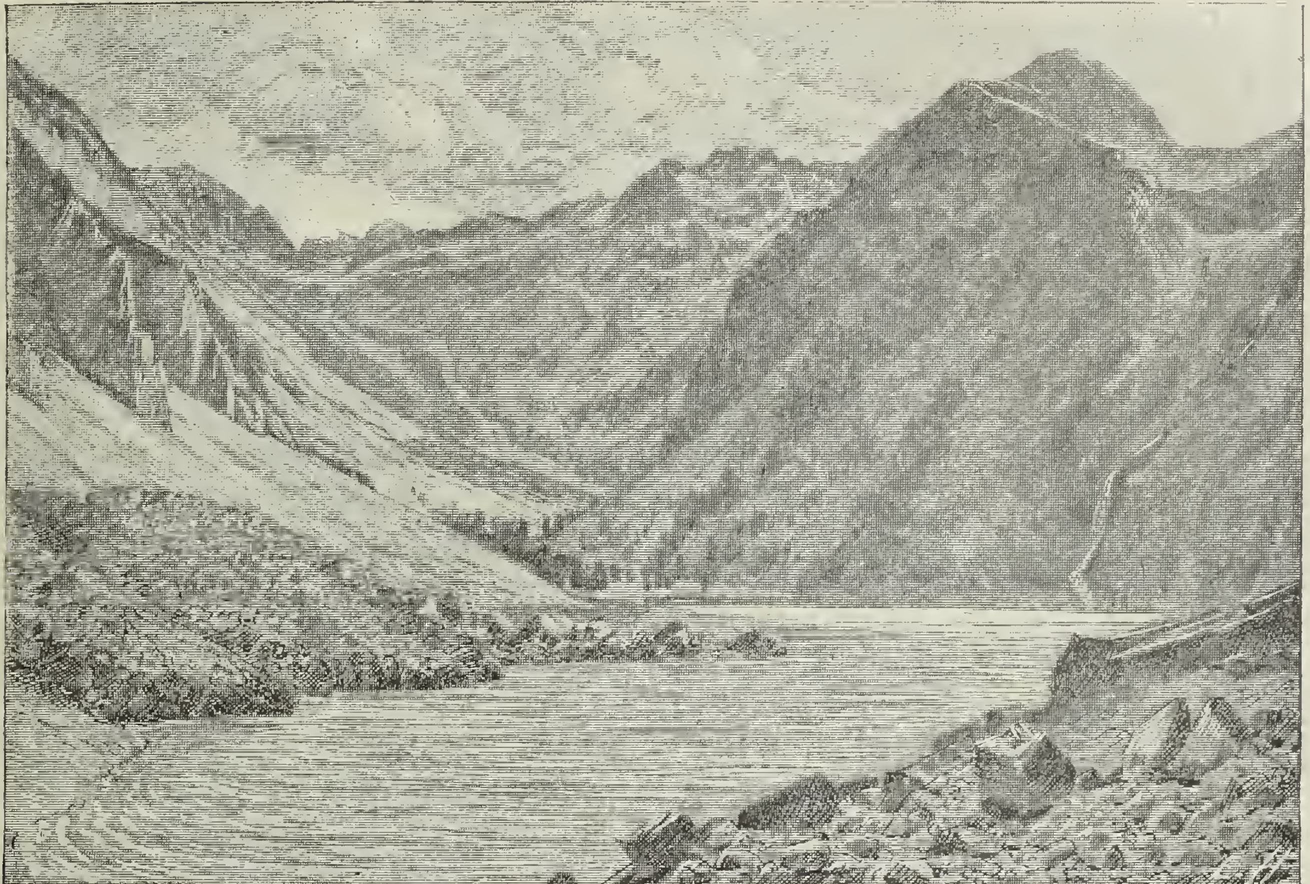
de faire mieux, on trouvera soi-même des procédés meilleurs selon son tempérament et selon l'idéal poursuivi. Toutefois, nous sommes persuadés que ces conseils étant suivis d'abord, ne seront pas nuisibles plus tard si on cesse de s'y conformer pour employer d'autres procédés.

Les montagnes. — Les paysages alpestres ont une puissance décorative très imposante qui se prête admirablement aux peintures théâtrales ou panoramiques ; elles offrent aussi à l'illustrateur, quand il sait les interpréter, de très grandes ressources d'effet. C'est ce que Gustave Doré avait si bien compris quand il peignait des lacs en Écosse, ou quand il illustrait les livres et les journaux avec des sites pris dans les Pyrénées, en Aragon et dans toute l'Espagne. Gustave Doré a été méconnu en France, plus tard, ses paysages seront excessivement recherchés, car il a peint la nature grandiose des lacs et des montagnes, avec une maîtrise qu'on ne soupçonne pas chez nous, où les cimes admirables sont presque demeurées inconnues des peintres, jusqu'à présent. Il n'y a guère que Gustave Doré et Calame, le peintre Suisse, qui aient réellement peint des tableaux de montagnes d'un grand intérêt. Les rares peintres qui se sont occupés de la montagne n'en ont fait que des études. Quelques artistes de talent, comme l'abbé Guétal, qui était professeur de dessin à Grenoble et qui peignait la montagne presque uniquement, ont fait des tableaux agréables et surtout de fort belles études. Le lac de l'Eychauda peint par Guétal et médaillé à Paris au Salon d'abord et à l'Exposition universelle de 1889 ensuite, est un tableau trop connu pour que nous en fassions la description. Tous ceux qui ont visité Grenoble et son beau musée en ont gardé un souvenir inoubliable.

Des peintres de talent ont peint aussi des études remarquables, tels que Montenard, Schrader, Baud-Bovy, Burnand, Normann, Auburtin, etc. ; mais personne, depuis Doré et Calame, n'a compris et peint le côté dramatique de la montagne. Des peintres consciencieux ont fait de belles études de montagne, mais aucun artiste n'a montré des tableaux. C'est que ce genre est le plus difficile de tous, quand on le réduit aux petites proportions des tableaux, et à ces difficultés de métier, il faut ajouter celles de ne pouvoir peindre à des altitudes de 2 à 3 000 mètres, sans être doué d'une santé robuste. Il faut aussi se résigner, à d'énormes fatigues causées par la marche, à une nourriture défectueuse et aux mille inconvénients d'un séjour où l'on ne trouve que des abris rustiques pour éviter de mourir de froid la nuit.

Dans de telles conditions, on comprendra que les artistes se découragent après quelques essais et surtout devant le dédain du public qui ne peut comprendre des tableaux lui montrant des pays qu'il n'a jamais vus, ou qu'il n'a traversés que par un beau temps, alors que ce sont les effets de mauvais temps qui sont les plus beaux. Voilà pourquoi on

ne fera jamais que peu de peinture et rarement des tableaux de montagnes. Cependant, si l'on était tenté d'en faire l'expérience, voici ce que nous recommanderions : allez à Grenoble, prenez le train du Bourg-d'Oisans, à six kilomètres de là, sur la route de la Bérarde, vous trouverez un village qui se nomme *La Danchère*. Un aimable aubergiste vous conduira de là, à pied, à deux heures de marche, il vous installera dans une grange où il serre du foin ; vous coucherez là. Il vous sera facile de vous garantir du froid des nuits en bouchant tous les trous de la toi-



Un lac de montagne.

ture avec des tampons de foin. Vous mangerez beaucoup de pommes de terre et de soupe, très rarement de la viande. Vous serez mal nourri et mal couché ; comme la grange est bâtie au milieu des rochers et que vous ne pourrez sortir la nuit sans vous tuer, vous vous coucherez comme les poules, car si vous allumiez une bougie vous pourriez mettre le feu au foin.

Malgré le peu d'agrément d'un séjour semblable, il y a la compensation d'un site superbe, car il s'agit du lac Lovitel, que donne notre dessin.

Ce lac est d'une superbe couleur vert émeraude, les montagnes qui l'entourent sont très belles ; on n'est jamais dérangé par les visiteurs, et si, après y avoir passé six semaines pendant lesquelles il pourra pleuvoir constamment, comme cela nous est arrivé, vous persistez à peindre la montagne, c'est que vous avez réellement la vocation

La manière de peindre la montagne n'a rien qui diffère des procédés employés pour les autres paysages. Si le temps est beau on procède pour un tel paysage ainsi que nous l'avons expliqué pour tous les autres. Cependant le dessin placé plus haut montre un effet où le soleil reluit sur l'eau agitée par le vent et il pourrait être utile de dire comment on doit peindre cette eau ; voici en quoi consisteront nos conseils. La couleur de l'eau est verte et elle devient plus foncée en se rapprochant du premier plan ; les lumières brillantes que le soleil accroche aux petites vagues sont très jaunes dans le fond ; elles se décolorent et deviennent de plus en plus claires sur le devant du tableau. Les grands brillants ne sont cependant pas du blanc pur, il y entre du jaune indien et de la mine orange. Pour obtenir cet effet, on devra peindre les premiers brillants, après avoir peint ceux du fond qui sont plus foncés, plus resserrés, plus fins de dessin, c'est-à-dire par lignes plus étroites. Les premiers brillants pourront être mis avec l'aide du couteau-truelle pour qu'ils fassent épaisseur ; les autres seront peints de plus en plus minces à mesure qu'ils s'éloigneront. Il est à remarquer que la neige des fonds est moins claire, même dans les parties où elle est au soleil, que les brillants de l'eau au premier plan, ce qui facilitera l'éloignement des fonds qu'il est plus difficile d'obtenir en montagne que partout ailleurs, à cause de la pureté de l'air montrant tous les détails des plans les plus reculés. On se rappelle ce qui a été dit sur la manière de peindre les rochers, nous n'y reviendrons que pour dire encore ceci : les lumières, qui dessinent les arêtes des rochers, doivent être très colorées et les couleurs qui les composent, le blanc principalement, doivent être très liquides pour que le pinceau à filets puisse les prendre sur la palette et les déposer facilement sur la toile sans être une gêne pour le dessin. Nous avons dit ailleurs que les couleurs sont rendues plus malléables en y ajoutant quelques gouttes d'huile et en les remuant avec le couteau à palette. Si l'on emploie le blanc de zinc qui noircit moins que le blanc d'argent, on devra ajouter un peu de siccatif dans l'huile car le blanc de zinc sèche lentement.

Nos conseils pourraient se borner à ce que l'on vient de lire, cependant il est peut-être encore utile de dire comment on peint le mauvais temps si fréquent dans ces régions. Par la pluie ou les brouillards on ne peut faire que des pochades toutes petites, où l'effet est la principale chose à noter. Le dessin ne peut pas être bien établi pour différentes causes, le manque de temps, l'installation défectueuse, etc., on ne dessine pas. Ces petites études faites rapidement sont cependant très utiles et il faut en peindre souvent ; pour les faire meilleures, il est indispensable de peindre sur des petits panneaux de un, et de se servir à cet effet, d'une petite boîte à pouce. Il se peut aussi que le temps qui suit la pluie soit gris uni, sans effet. Dans ces conditions, il vaut mieux



LE LAC LOVITEL (EN OISANS), TEMPS BRUMEUX

dessiner que peindre et quand un effet intéressant se produit, on est tout préparé pour le saisir. Les temps brumeux où les nuages flottent sur le bas de la montagne en n'en laissant voir que des fragments, sont très fréquents et font de jolis motifs de tableaux, à la condition que la montagne que l'on entrevoit soit bien construite.

Le dessin que nous montrons ici a été fait d'après une étude peinte où nous avions ébauché tout le motif par un effet gris sans intérêt, mais il s'est trouvé un jour où les nuages bas, ont donné un grand caractère à ce paysage et il nous a été facile de les peindre ayant un tel dessous ; c'est ce que nous croyons utile de dire. Pour peindre les nuages à sec sur un dessous semblable, il suffit de passer un peu d'huile de lin sur le tout avant de peindre et d'essuyer ensuite pour qu'il ne reste presque plus d'huile ; la manière de peindre les nuages a été décrite, nous y renverrons le lecteur s'il a oublié les procédés.

Le procédé pour peindre les hauts sommets et les glaciers n'a rien de particulier ; on ne peut d'ailleurs faire que de petites études peintes en une seule séance, et encore est-on dans des conditions d'installation très peu favorables, puisque l'on n'a pour travailler que des outils rudimentaires qui se bornent à une petite boîte à pouce. Nous avons fait des études plus grandes, il est vrai, mais nous avions été obligé de payer un porteur spécial pour le matériel, ce qui est fort coûteux quand on va très haut, puisqu'il faut encore un guide et un autre porteur pour tout ce qui est indispensable aux courses de montagne. On comprendra facilement que malgré tout le confort d'un porteur spécial on est encore assez fatigué quand on a monté 8 ou 10 heures, pour que l'étude que l'on est venue faire manque souvent d'agrément. Comme cette grande nature est difficile à étudier, on fera bien d'y renoncer jusqu'à l'époque où l'on aura fait beaucoup d'autres études.

L'Art de faire un tableau. — Avant de terminer nos conseils sur la manière de faire des études de paysage, nous dirons aux jeunes peintres comment on procède pour faire un tableau avec une étude. Ce que nous avons à dire, ne porte que sur les conseils matériels, car le tableau doit être le résultat et la traduction de sensations qui n'auraient aucun intérêt si elles n'étaient pas personnelles.

On sait que l'étude ou le dessin d'un motif choisi pour devenir un tableau, dans des proportions plus vastes, s'agrandit par la mise au carreau, ou par la projection photographique. La mise au carreau a été expliquée dans la seconde partie de cet ouvrage au chapitre : « Manière de grandir une esquisse pour en faire un tableau. » La manière de grandir une étude par projection photographique a été expliquée dans la troisième partie : « Conseils pour peindre un tableau de fleurs. » Il n'en sera donc plus parlé ici. Ce que nous avons à dire, porte sur la manière

de préparer les dessous et d'ébaucher de façons diverses qui ont chacune leurs avantages particuliers utiles à connaître et à employer. L'essai montrera ce que l'on doit en retenir.

L'ébauche en grisaille est une ancienne manière qui est très bonne et que peu de jeunes peintres emploient, parce qu'ils ne la connaissent pas ; voici comment on la pratique : le dessin étant achevé quel qu'en soit le procédé, fusain fixé ou encre de Chine, on commencera par faire trois tons dégradés, au moyen d'un mélange de blanc, d'ocre rouge, d'ocrejaune et de noir d'ivoire. La palette étant chargée de ces trois tons formant un ton géométral, un clair et une ombre, on pourra lui ajouter du noir, du rouge et de l'ocre jaune pour le cas où l'on voudrait mettre une vigueur dans les ombres, ce que l'on nomme un repiqué. Avec cette palette, on ébauchera tout le tableau en ne s'occupant que des valeurs et en peignant avec des empâtements aux endroits lumineux des terrains, des maisons, des rochers, etc... partout où la facture devra être solide. Quand cette ébauche sera terminée, on obtiendra un paysage d'un effet intéressant si les valeurs ont été bien observées et cela permettra de se rendre compte si tout est bien proportionné et bien dessiné. Cette ébauche peut se faire par le même procédé mais d'un ton différent ; les uns préfèrent une véritable grisaille où ils n'emploient que le blanc, le noir, et un peu de terre d'ombre, d'autres préfèrent un ton violet ; tout cela est affaire de goût. En général, le ton rouge comme celui du dessin ci-contre, est celui que l'on préfère, parce qu'il prépare des dessous chauds dont la peinture profitera ensuite.

Quand cette ébauche est sèche, comme la toile est bien préparée, bien nourrie aux endroits voulus, on peut exécuter du premier coup en copiant les tons de l'étude. L'avantage d'une ébauche en grisaille ou en camaïeu est de faciliter la recherche du dessin, de la composition et des valeurs, sans fatiguer le ton par des retouches trop nombreuses. En procédant comme il vient d'être dit, on obtient une peinture fraîche, libre et facile, qui semble avoir été faite en se jouant des difficultés, parce qu'elles ont été étudiées en dessous ; le ton est plus franc et plus frais, parce qu'il n'a pas été retouché.

D'une manière générale, il n'est pas bon d'ébaucher un tableau dans le ton définitif si l'on ne peut le terminer du premier coup, parce que lorsque l'on retouche une partie pour la finir, si le ton que l'on remet est semblable à celui de l'ébauche, il se *bouche*. Un ton *bouché* est toujours vilain, sans air, sans vibration comme celui qu'un peintre en bâtiment obtient en peignant une porte ou un banc. Il faut éviter cela en ébauchant avec des valeurs d'un ton qui ne soit pas celui que l'on posera pour terminer. En voici un exemple :

Lorsque l'on veut peindre un ciel bleu sans nuages il ne faut pas l'ébaucher en bleu. Ce qui lui convient particulièrement, c'est une



LEVER DE LUNE AU CRÉPUSCULE

ébauche en rose faite avec des tons de différentes valeurs, composés d'ocre rouge et de blanc. On laisse sécher quelques jours et l'on peint ensuite les tons bleus du ciel qui deviennent alors profonds, transparents et aérés. C'est la meilleure manière de faire un ciel bleu.

Beaucoup de peintres se contentent d'empâter du blanc d'argent sur la toile que leur a livrée le marchand de couleurs ; ils dessinent au fusain, le fixent et peignent du premier coup ensuite. Le moyen n'est pas mauvais, mais il ne vaut pas le précédent, attendu que les empâtements du dessous se trouvent souvent à contresens, et que cela fait mal. D'autres artistes procèdent ainsi : ils appliquent sur la toile un papier calque sur lequel le dessin a été fait, ce dessin cloué par le haut seulement, pend verticalement devant la toile. Ils décalquent le dessin au moyen du papier gras et bleu ; puis ils relèvent le calque par-dessus la toile en le rejetant en arrière, et ils empâtent seulement les parties qu'ils auront besoin de peindre solidement. Quand ces empâtements sont secs, ils rabattent le papier calque et redécalquent tout le dessin qu'ils peignent ensuite. Ce moyen est bon aussi, mais il est encore préférable d'ébaucher en camaïeu rouge, parce que cela force à peindre chaque chose dans le sens où l'on devra l'exécuter définitivement.

On peut composer un tableau de paysage de différentes façons, voici quelques remarques utiles à connaître quand on veut essayer de composer un tableau.

La manière de composer un tableau n'a pas de lois absolues ; chacun peut entendre *la coupe d'un motif* comme bon lui semble et l'on peut comme dans le croquis n° 1, placé ci-contre, prendre l'horizon très bas dans la toile, si on le juge nécessaire. Daubigny qui a peint beaucoup d'études en bateau sur la Seine et sur l'Oise, affectionnait les horizons bas, parce qu'il les voyait ainsi en vivant constamment sur l'eau. Les peintres flamands ont aussi, pour une raison analogue, peint des tableaux aux horizons bas, comme le montre le croquis n° 2.

Cela tient à ce que dans les pays plats, le ciel semble immense et que pour bien donner le caractère de leur pays, les Flamands avaient adopté le format presque carré, afin de mettre beaucoup plus de ciel que de terrain dans leurs paysages. En général, l'école moderne avait adopté comme une loi du bon goût, de placer la hauteur de l'horizon au tiers de la hauteur du tableau, en prenant ce tiers par le bas pour les plaines et les bords de rivières, vus d'une façon normale. Il est aussi depuis longtemps adopté comme règle, de placer la ligne d'horizon au tiers de la hauteur du tableau, mais en prenant ce tiers par le haut, comme dans le croquis n° 3, pour les paysages et les vues panoramiques.

L'école actuelle a cherché du nouveau en tout et l'on a peint des tableaux où la ligne d'horizon est placée si haut qu'il n'y a plus de place pour le ciel. Cela a donné des effets inattendus et quelquefois très

intéressants. Les artistes Américains ont montré en ce genre, des toiles très réussies où comme le montre le croquis n° 4 l'eau reflète un paysage hors cadre qui n'est pas sans charme, mais que nos yeux, peut-être, trop routiniers, n'admettent pas facilement. Ils nous donnent l'envie de retourner la toile qui montrerait ainsi une coupe de tableau à laquelle nous sommes plus habitués.

Il n'y a donc pas de règles absolues pour déterminer la hauteur de l'horizon dans un tableau de paysage ; le bon goût seul est nécessaire. Ainsi, par exemple, si l'on plaçait la ligne d'horizon au milieu juste de



Horizon placé très bas, croquis n° 1.

la hauteur d'un tableau, il est certain que ce serait une faute de goût impardonnable, à part cette exception, on pourra faire et agir selon ses préférences ; pourvu que ce soit bien, tout est admissible.

Ce qu'il est surtout important de méditer très longuement et très souvent, c'est qu'un tableau n'est pas une étude.

L'étude n'est que le document, la notation d'un effet d'ensemble, d'un ton, d'une valeur. Quelquefois, c'est comme un modèle d'exécution qui sert à rappeler la forme précise des choses quand on n'a plus la nature devant soi et que l'on fait un tableau dans l'atelier. En un mot, l'étude, c'est le dictionnaire qui renseigne sur ce que la mémoire oublie.

Le tableau, au contraire, c'est l'expression de la pensée, c'est l'âme de l'artiste.

Le tableau n'a pas besoin d'être vrai comme le document ; il suffit qu'il soit vraisemblable et qu'il exprime un sentiment. Son but est de

faire oublier au spectateur qu'il regarde une peinture, afin de lui suggérer des pensées et de lui faire éprouver des sensations.

Un tableau qui entraîne la pensée hors du lieu où on le regarde, qu fait naître des sentiments de gaieté, de tristesse ou de mélancolie, selon ce qu'il représente, ce tableau est une œuvre d'art.

C'est pour ces raisons qu'il faut être un artiste pour faire un tableau



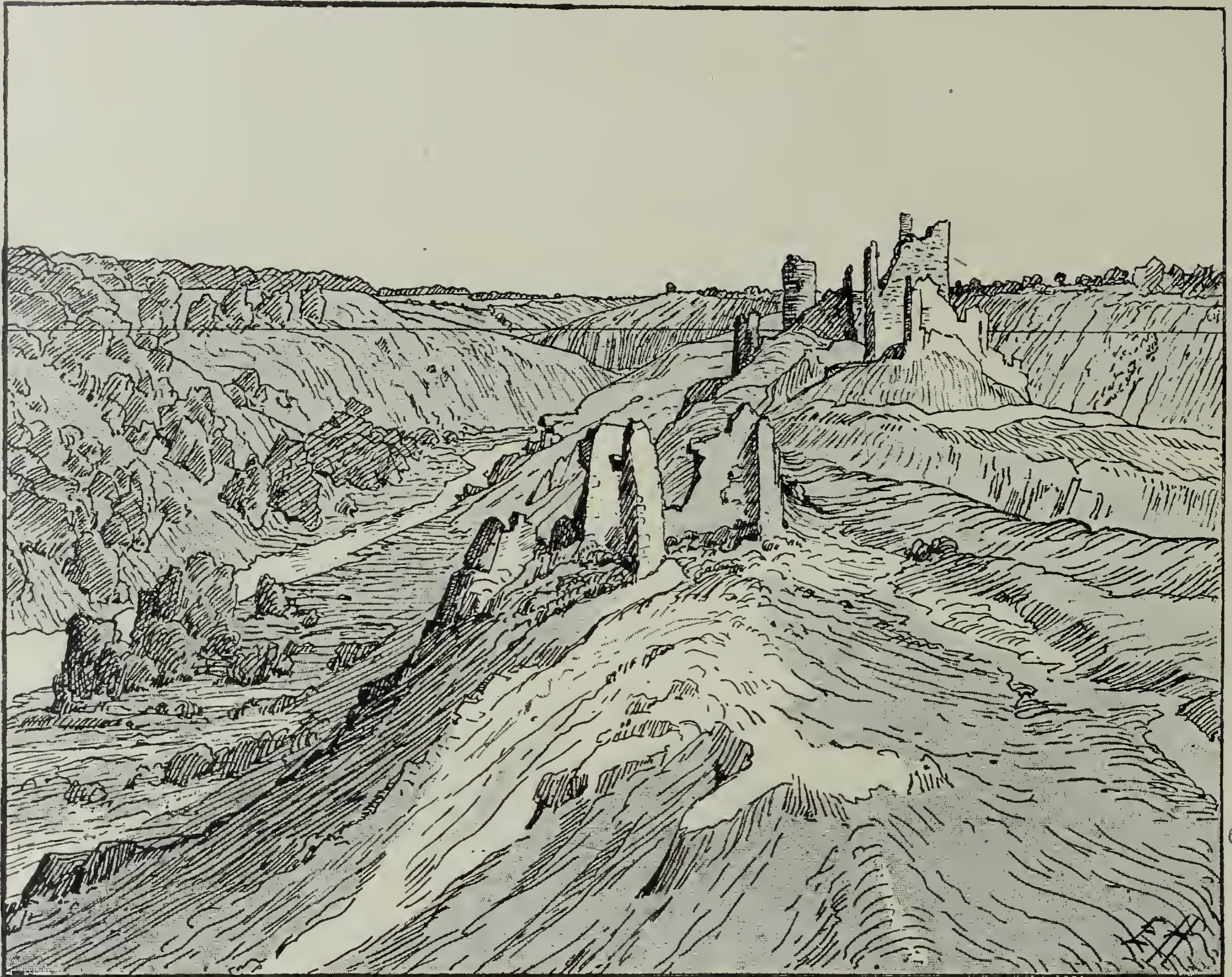
Horizon bas, croquis n° 2.

tandis qu'il suffit d'être un peintre pour faire une étude où l'œil, la main et le goût sont les seuls guides, et pour laquelle le cerveau n'est pas indispensable. Aussi voit-on plus de bonnes études que de bons tableaux.

Il est très rare que l'on soit un coloriste et un dessinateur ; on est l'un ou l'autre, et comme l'a dit Charles Blanc dans son *Histoire des Peintres :* « Elle est bien difficile cette fusion des deux éléments contraires, hostiles même, le dessin et la couleur ; à mesure que le dessinateur précise les plans et poursuit les formes du modelé, par le fait même de sa recherche et de son travail, sa couleur se gâte et se ternit. Pour briller à son aise, il faut au coloriste une certaine liberté de contours, un certain droit à la négligence des formes et au sacrifice du vrai. » Le même auteur dit encore : « La peinture doit être avant tout pittoresque ;

elle doit parler une langue claire, précise, accessible à tous ; un tableau qui demande une explication écrite, n'est pas un tableau, mais un livre. »

Nous ne voulons pas terminer cette partie sans dire quelques mots sur le paysage historique qui semble revenir en faveur auprès des artistes ; nous donnerons également quelques conseils et quelques appré-

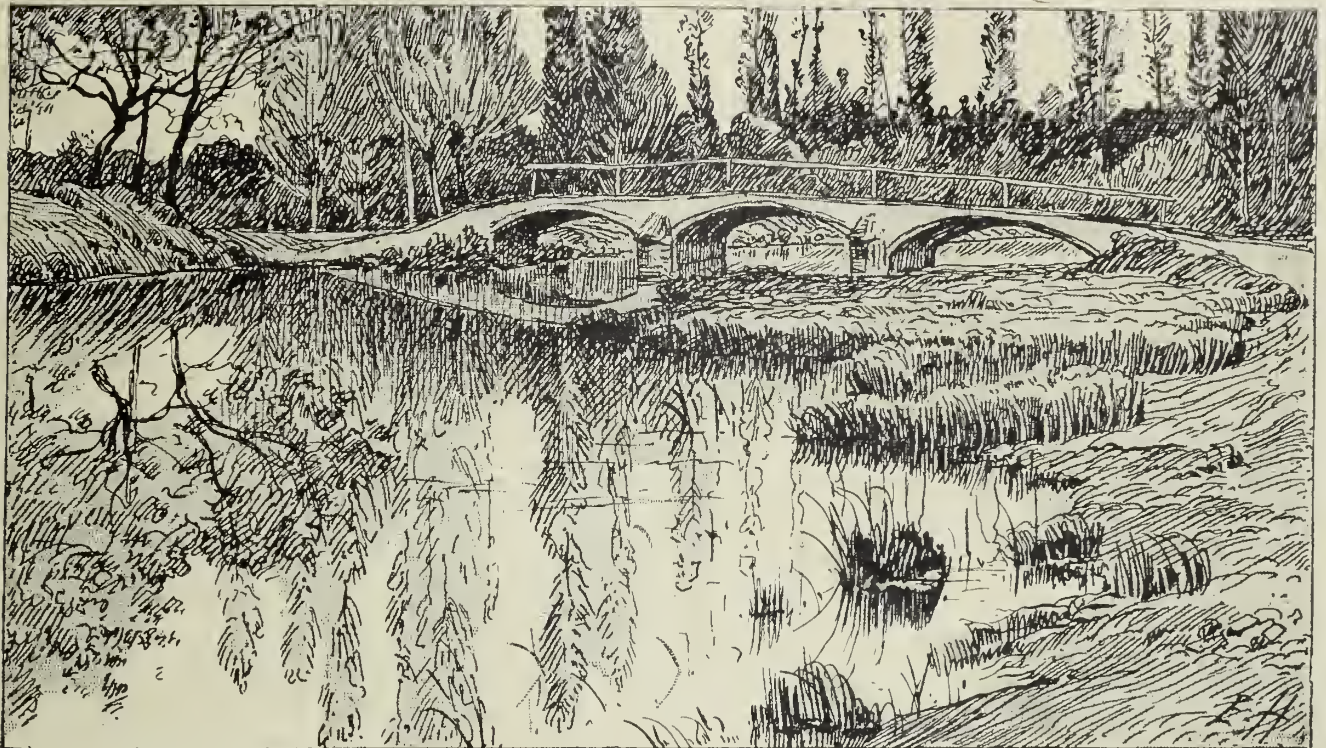


Horizon placé très haut, croquis n° 3.

ciations sur les panneaux de paysage décoratif. On y verra aussi avec intérêt ce que pensent et ce que recommandent aux jeunes peintres deux artistes d'un très grand talent, MM. Harpignies et A. Demont qui ont eu l'obligeance de nous écrire tous deux, des lettres fort intéressantes.

Le paysage historique. — Que le lecteur se rassure, nous ne voulons pas lui parler des paysages de Nicolas Poussin et de Michallon, ni lui conseiller de remettre à la mode ces paysages anciens qui ont eu leur temps. Mais il n'en est pas moins intéressant de constater que l'idée d'un tableau peut venir en regardant un paysage, que certaines solitudes peuvent évoquer dans l'imagination d'un artiste, des souvenirs de choses entrevues dans le rêve, ou conçues à la lecture de la Bible, cette éter-

nelle source qui inspirera les artistes futurs, comme elle en a tant inspiré déjà. Sans aller jusqu'à vouloir représenter des scènes bibliques, n'est-ce pas déjà prendre la route du paysage historique, que de s'arrêter devant une maison isolée dont les ruines nous font rêver des drames violents, ou tout au moins des tristesses de l'abandon ? Serait-il si ridicule, par exemple, d'imaginer devant cette ruine la présence d'un soldat qui pleure devant la disparition de tout ce qu'il a aimé et de tout ce qu'il croyait retrouver en revenant au pays ? Enfin, n'est-on pas ému devant



Horizon placé très haut, croquis n° 4.

certains paysages, comme celui d'Adrien Demont, quand il nous montre dans un clair crépuscule au village, une paysanne qui regarde partir son fiancé, lequel de loin, le paquet de hardes sur l'épaule, lui fait un geste de désespoir et d'adieu ? Pourrait-on dire, en raison de la beauté du paysage de ce tableau, que les figures ne sont pas indispensables ? cela est possible, mais peut-on nier qu'elles impressionnent parce qu'elles concourent à l'effet d'ensemble ? qu'elles expliquent une émotion poignante que l'artiste a éprouvée et qu'il ne nous raconterait pas entièrement sans l'aide de ces petites figures ? Elles disent tant de choses, ces figures, que le paysage seul ne saurait préciser ; elles sont si bien à leur place et dans leurs proportions relatives, que si l'artiste les enlevait, il resterait toujours une belle impression de paysage, mais l'intérêt du tableau y perdrait beaucoup.

Ce que l'on vient de lire prouve donc que le paysage historique n'était pas si ridicule qu'on se plaît généralement à le dire et qu'il y au-

rait une mine à exploiter en rajeunissant ce genre démodé, en le modernisant, c'est-à-dire en l'ayant vécu et en traduisant son émotion.

L'idée du paysage historique n'est pas en elle-même malheureuse comme on le voit ; ce qui l'a tué, c'est que ses interprètes n'étaient épris que des belles lignes du dessin et que l'impression, l'heure exacte du jour, les variations de l'atmosphère, ne faisaient pas à cette époque, la plus grande préoccupation du paysagiste ; d'où il suit que la scène représentée ne concordait pas assez avec l'impression du paysage.

A notre époque, quoi qu'en disent beaucoup de critiques, la poésie n'est pas morte en France, les artistes le savent mieux que d'autres, eux qui ne vivent que pour la poésie et ne seraient rien sans elle. Mais le goût s'est transformé, s'est affiné avec l'instruction. Nous admettons moins les non-sens et les licences poétiques, nous voulons de la poésie, mais nous la voulons compatible avec la vérité. Nous avons horreur des anachronismes et des fausses poésies avec des héros qui ne sont pas humains bien qu'on leur donne la forme humaine. En un mot, nous sommes épris de vérité et tout ce qui est faux ne nous intéresse plus. Mais la vie moderne est pleine de poésie et peut fournir des quantités innombrables de sujets de tableaux historiques ; il n'y a qu'à regarder la nature avec des yeux de peintre et une âme d'artiste.

Il nous a paru intéressant de demander à Demont, le peintre de paysages historiques, quels étaient les conseils qu'il croyait utiles de donner aux jeunes peintres qui seraient tentés de s'engager dans cette voie ; voici ce qu'il nous a répondu :

« Je n'ai jamais pu m'expliquer, mon cher ami, pourquoi, dans nos écoles de peinture, on impose aux élèves des sujets d'histoire ; il m'a toujours semblé que ce genre n'étant que la condensation d'études et d'idées, ne pouvait être abordé que par l'artiste devenu homme, bien en possession de lui-même et ayant longtemps peint et compris la nature. En effet, de cette nature, que jeune on copie pour en rendre seulement le côté matériel, se dégage, pour ceux qui continuent à l'approfondir, une sensation qui insensiblement finit par faire germer en eux un idéal. Cet idéal peut être bien différent, mais une fois entrevu, il nous indiquera la voie à suivre. Il nous fera éliminer tout ce qui est inutile, et accentuer tout ce qui est nécessaire à l'expression afin de dégager d'une façon compréhensible le sentiment que nous avons éprouvé et que nous voulons rendre visible et sensible aux autres.

Marchant dans cette voie et la relation intime de nos idées et de la nature étant établie, nous produirons une œuvre qui tiendra nécessairement de nous et de la nature. Dans cette communion, notre âme va se mêler absolument aux idées que cette grande nature nous inspire ; c'est ainsi que voyant le soleil rayonner, il ne nous apparaîtra plus seulement

comme l'astre éclairant, mais comme le centre de lumière, comme une personnification intellectuelle, comme un Apollon. C'est ainsi que des fourneaux où fond et coule le métal, une idée d'enfer et de tourments nous viendra. C'est ainsi que notre être exalté engendrera l'œuvre vraiment complète, le tableau historique.

« Adrien Demont. »

On le voit par cette lettre, Demont pense comme nous, qu'il faut d'abord faire beaucoup d'études d'après nature, laquelle comme il le dit « on copie pour en rendre seulement le côté matériel ». Ce n'est que plus tard, lorsque le métier ne préoccupe plus que les idées se font jour et que l'imagination prend son essor. Il est donc indispensable de travailler beaucoup et de faire des études en tout genre pour ne plus être gêné ni arrêté par des difficultés d'exécution. Il en est pour le peintre comme pour le musicien. Comment un musicien pourrait-il composer s'il ne savait à fond le mécanisme de la musique et s'il ne savait parfaitement jouer d'un instrument ? le peintre doit donc connaître à fond le mécanisme et la science de son art, c'est-à-dire le dessin et la perspective.

Il ne faut pas que ceci décourage les commençants qui se diront : s'il faut tant travailler, j'aime mieux ne pas commencer, car cela me semble trop long et trop difficile.

D'abord ce raisonnement prouverait que l'on n'est pas doué, car si l'on a reçu le don en naissant, aucune peine ne pourra faire renoncer à l'art, même si la misère et la mort devaient en résulter.

Et puis, il ne faut pas tout prendre à la lettre, car ce qui est difficile pour les uns, ne l'est pas pour les autres ; le travail par lui-même est fort divertissant. L'intérêt toujours nouveau, les difficultés jamais semblables sont des stimulants ; enfin les progrès constatés, les petits succès obtenus font patienter jusqu'au jour du triomphe, qui est certain lorsqu'on travaille.

L'abbé Guétal qui fut un peintre de beaucoup de talent et un excellent professeur, avait pour principe de toujours décourager ses élèves, et comme nous lui en manifestions un jour notre étonnement, voici ce qu'il nous répondit : « Il ne faut jamais encourager personne à faire de la peinture, parce que ceux qui ne sont pas organisés ne feront que de mauvais peintres et que les autres, quoi qu'on puisse leur dire feront quand même des artistes. » Le raisonnement ne manque pas de justesse, comme on le voit, néanmoins, il y a tant de natures qui ont besoin d'être encouragées parce qu'elles s'ignorent elles-mêmes, que cette manière de décourager ne doit pas s'appliquer à tous ceux qui manifestent des dispositions pour l'art. L'élève ne peut pas discerner lui-même s'il a, ou non, des dispositions, c'est au professeur à le prévoir ; ce qui prouve encore une fois que le professeur est indispensable.

Les panneaux décoratifs. — Il est bien entendu que le peintre paysagiste qui veut exécuter un panneau de paysage ne doit plus peindre comme lorsqu'il veut faire un tableau. Le tableau qui fait très bien quand il est isolé dans un cadre et placé sur un fond de tenture ne serait plus à sa place dans un panneau pour faire l'objet d'un motif de décoration. On voit souvent des paysages placés ainsi ; l'inexpérience du peintre, malgré un réel talent, n'aboutit qu'à un non-sens. La décoration est avant tout, un art spécial et ce qui en fait la preuve, c'est que l'on peut être un peintre de beaucoup de talent et un mauvais décorateur, ainsi que nous aurons l'occasion de l'expliquer, quand nous parlerons de la décoration dans la partie qui traitera des figures.

Le paysage décoratif qui est d'ailleurs fort intéressant à peindre, demande une sobriété excessive dans les détails, une grande unité d'effet et une gamme appropriée avec l'ensemble de la décoration dont il doit faire partie. En observant bien ces lois, l'artiste est assuré d'un bon résultat, quel que soit le genre de paysage qu'il veuille représenter ; effet du matin, milieu du jour, effet de coucher de soleil, effet de crépuscule, ou effet de nuit. Tout peut être tenté avec succès, pourvu que l'on ait le sentiment décoratif et que l'on pense avant tout à l'effet d'ensemble qui harmonisera les effets les plus divers. Règle générale, il faut peindre clair et que l'exécution soit très simple ; le dessin doit être parfait c'est ce qu'il importe avant tout. Tous les motifs de paysages ne sont pas propres à figurer dans une décoration. Si l'effet peut être rendu décoratif par une harmonie savante, il faut que les lignes soient simples et qu'elles établissent des plans qui se silhouettent agréablement ; pour qu'une décoration soit belle, il faut donc qu'elle soit déjà assez intéressante par le dessin, que la peinture y ajoute seulement un charme de plus, mais que le trait du dessin soit par lui seul décoratif.

Le paysage décoratif ne doit être peint que par des tons à plat c'est-à-dire sans modeler, d'une valeur savante et mis dans un contour qui sertisse le dessin.

Quand on peint un arbre dans un tableau, la silhouette peut se perdre dans le ciel et les feuilles disparaître totalement sur les contours. Dans le panneau décoratif on ne peut procéder ainsi ; l'on doit, tout au contraire, arrêter la silhouette par un trait qui la limite, sous peine de perdre le caractère de la forme. Or, chacun sait que le caractère est le chemin du style et que caractère et style se résument par ces mots : *Dessin et valeurs*.

Corot a peint des petits tableaux qui seraient des motifs décoratifs de premier ordre ; il est telles petites toiles qui pourraient être agrandies jusqu'aux proportions les plus vastes, parce qu'elles ont toutes les qualités nécessaires à l'art décoratif, le dessin, les valeurs et la composition du plus beau style.

Pourquoi sommes-nous amené à parler de Harpignies, ici, plutôt qu'ailleurs ? nous ne saurions pas le dire d'une manière assez brève et



Panneau décoratif.

nous ne l'essaierons pas afin d'éviter des digressions trop longues, toujours est-il que le nom de ce grand maître vient de lui-même se placer sous notre plume quand nous parlons du dessin et du style.

C'est que Harpignies est le maître actuel du paysage, que son art si élevé et si savant continue les traditions de l'école qui fut l'éducatrice des Claude Lorrain, d'Aligny, Corot et Achard, le maître dauphinois dont Harpignies reçut les excellents conseils. La forme châtiée, comme la cherche Harpignies, c'est le style, c'est ce qui distingue le maître du peintre habile, de l'exécutant adroit qui ne voit que le petit côté de l'art, la petite fleur ou la jolie branche et sacrifie à ces inutilités, l'élévation du sujet, le style. Que de peintres se contentent de ces bagatelles et mettent tout leur savoir à de patientes difficultés, qui, montrant l'adresse de l'ouvrier, font voir des calligraphes, mais non des penseurs. Combien d'autres, aussi très habiles, se contentent d'un à-peu-près, d'une pochade plus ou moins jolie de couleur et s'en déclarent satisfaits, oubliant volontairement qu'il faut aller plus loin pour être un maître. Comme l'a si bien défini Charles Blanc dans l'*Histoire des peintres* : « Les peintres qui, pour saisir la physionomie du modèle, n'ont besoin que d'une attention très superficielle, d'un simple coup d'œil, sont condamnés par leur facilité même à ne voir que les surfaces et à s'en tenir à cette vraisemblance banale qui satisfait le gros du public, mais ceux qui ne peuvent comprendre la nature, sans la regarder longtemps, ceux qui mûrissent leurs observations et prolongent leurs études, ceux-là sont largement récompensés de leurs peines ou plutôt de leurs efforts, car ici, la peine est un plaisir, et quelquefois, ils arrivent au style par une autre voie.

« Le style c'est l'art d'envisager les choses par leur grand côté qui est le plus simple, et de les idéaliser ainsi, en supprimant les détails insignifiants ou accidentels pour s'attacher aux traits significatifs et permanents. »

Les paysages que nous montre Harpignies sont des sites que la nature lui a suggérés, mais qu'un autre n'aurait pas su voir, car pour comprendre les beautés idéales, il faut être un maître. « L'idéal, dit Charles Blanc, n'est rien autre que l'essence, c'est-à-dire la mise en relief des qualités essentielles de la nature à leur plus haute puissance. »

Nous avons demandé à Harpignies quels étaient les conseils qui lui semblaient les meilleurs pour guider les jeunes artistes qui cherchent leur voie, et nous avons eu le plaisir et l'honneur d'obtenir une très intéressante réponse du maître. Elle sera d'une très grande utilité à ceux qui voudront écouter les conseils qu'elle contient ; élèves ou artistes, tous y puiseront un enseignement d'une valeur incontestable, basée sur une science profonde et un idéal d'art qui font de ce maître un des plus grands paysagistes modernes; voici cette lettre :

« J'ai eu le bonheur de connaître un des plus grands artistes de ce siècle, M. Corot. Il m'aimait beaucoup, s'intéressait à mes débuts, et j'ai pu bien souvent causer avec lui et apprécier la justesse de ses raison-

nements concernant l'art. Je découvris un jour, les mots suivants qu'il avait écrits, je ne sais à quelle occasion et je ne sais où. Ils font l'ornement de mon atelier et sont placés au-dessus d'un autographe de ce grand artiste, autographe qui me concerne :

« Dans la carrière d'artiste, il faut confiance, conscience et persévé-
» rance. Ainsi armé, les deux choses à mes yeux de la dernière impor-
» tance, sont l'étude sévère du dessin et des valeurs. »

« Voilà qui est d'une parfaite justesse et résume en quelques lignes tout l'art de la peinture.

« Vous me demandez maintenant quelques lignes sur la façon dont la jeunesse doit comprendre la nature et quelles sont les principales qualités qu'un jeune artiste doit s'efforcer d'acquérir.

« Voilà où vous m'embarrassez, car sur cette question on pourrait écrire plusieurs volumes. Je vais résumer cependant, et voilà en peu de mots ce que je pense.

« Comme le dit Corot, le dessin passe en première ligne et j'engage les jeunes à le travailler énormément, ce qui devient aujourd'hui de plus en plus rare, car hélas on ne dessine plus.

« Le carton à dessin avec la demi-feuille de papier Ingres est du vieux jeu, la boîte à couleurs avant tout, et Dieu sait quels épinards elle renferme. C'est désolant ! mais c'est comme cela. L'école du paysage de nos jours a abandonné les belles traditions et donne *fort peu* de belles choses. On ne se préoccupe plus du tout de la forme, de la belle forme, du beau caractère, en un mot, on oublie et je l'ai écrit, il y a bien des années, en 1886. Je copie :

« Quand, dans vos promenades, un sujet vous frappe dans la nature, on oublie trop souvent que ce sujet n'a pas de limites, et que votre papier en a, — donc, et vous en conviendrez avant d'avoir donné le plus petit coup de crayon, une grande difficulté se présente, c'est de savoir la proportion que vous allez donner à l'objet ou aux objets qui vous ont frappé, — et vous devez par un trait créer un jalon — je ne trouve pas d'autre mot. Il sera horizontal ou vertical. Peu importe. Eh bien, ce jalon est *tout*, il est le guide de votre composition, — il est bon, médiocre ou mauvais. — Je répète que le placement de ce jalon est une difficulté — la première de l'œuvre que vous allez entreprendre : il indique votre goût, votre manière de voir un motif dans la nature. — Je le répète, il est *bon*, *médiocre*, ou *mauvais*.

« Ceci dit, je me rappelle qu'à l'époque où j'avais un cours, je disais souvent à mes élèves : Deux heures à dépenser devant la nature. Une heure trois quarts pour le dessin, afin de le bien proportionner, un quart d'heure pour peindre.

« C'est un peu exagéré, j'en conviens, mais le fond est vrai. C'est tout le contraire que l'on fait.

« Je ne puis assez répéter à la jeunesse que le dessin est la base de tout. J'entends par le dessin, le caractère, le sentiment du beau par la forme, et je termine en disant que vous savez comme moi, que dans l'art, il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus. Vous savez aussi comme moi, que dans l'*art*, bien des choses peuvent s'apprendre, mais ce qui ne peut s'acquérir, et qui est le secret de Dieu, c'est l'étincelle qu'il vous donne en naissant.

« Un mot encore sur cette rage actuelle de faire des tableaux d'après nature. Je vois des jeunes gens traîner des toiles d'un mètre cinquante sur leur dos, au besoin sur des chevalets à roulettes, et s'en aller tout heureux s'installer *sur* nature, comme ils disent.

« Absurde ! Absurde ! Absurde ! Car si la nature pouvait parler, elle se ficherait joliment d'eux, en leur jetant à la tête leurs verts épinards et leur gachis de couteau à palette.

« La nature est faite pour servir d'étude, et quand on sait, après l'avoir consultée souvent, on rentre chez soi et l'on fait des œuvres. »

A la fin de la lettre si intéressante que l'on vient de lire, Harpignies nous parle de son maître Jean Achard, le paysagiste dauphinois, dont le musée du Luxembourg possédait autrefois une fort belle œuvre. Ces dernières lignes nous paraissent devoir intéresser tous ceux qui s'occupent d'art ; les voici :

« Il ne faut pas que j'oublie de vous dire que vous êtes dans le pays d'un homme que j'ai bien aimé et qui était un fameux artiste, le peintre Jean Achard. Je lui suis toujours bien reconnaissant d'avoir fait savoir à mon regretté père que j'étais organisé pour faire de l'art, et qu'il fallait me laisser suivre cette carrière. C'est lui, qui, par ses bons conseils, m'a sorti de l'ornière, et m'a conseillé aussi, en 1850, de me rendre en Italie dont j'ai compris la grande poésie et dont le souvenir ne me quitte *jamais*. « H. HARPIGNIES. »

Nous voici bien loin des panneaux décoratifs dont nous parlions au début de ce chapitre et que nous retrouverons plus tard, en parlant des figures décoratives. Nous aurons d'ailleurs peu de choses à ajouter pour ce qui concerne les panneaux de paysages.

Il y aurait encore bien des choses à dire sur la peinture de paysage ; dans la partie de cet ouvrage traitant des *marines*, nous aurons encore à parler des effets de tous genres que donnent le ciel et l'eau. On retrouvera aussi différents conseils sur le paysage, quand nous parlerons des figures et des animaux en plein air.

Terminons en disant que le courage, la patience et la persévérance, principalement cette dernière, sont les trois qualités les plus indispensables à la réussite. Corot n'a-t-il pas dit aussi : « *Un tiers pour l'aptitude et deux tiers pour le travail sont des proportions suffisantes pour faire un peintre.* »

TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE

Première étude de paysage : l'ébauche, l'étude terminée (*planche en couleurs*) 17
Ciel bleu et nuages éclairés à contre-jour. 23
Le ciel éclairé à contre-jour ; temps orageux. 25
Ciel nuageux (effet gris lumineux à contre-jour). 29
Coucher de soleil. 37
L'eau calme. 55
Les rochers et les cataractes 63
Le village de La Grave (Hautes-Alpes). 71
Effet de crépuscule (*planche en couleurs*) 79
Sous-bois 81
Les blés. 89
Effet d'automne (*planche en couleurs*) 93
Coucher de soleil ; le dessin peint. 95
Bords de rivière au soleil levant. 99
Effet de neige. 101
La place de l'église à La Grave (Hautes-Alpes). 103
Effet de plein soleil (*planche en couleurs*) 105
Effet de nuit ; la lune éclairant de face (*planche en couleurs*) 111
Effet de lune hors du cadre. 115
La lune dans un nuage clair (*planche en couleurs*) 121
Le lac Lovitel (en Oisans), temps brumeux. 125
Lever de lune au crépuscule. 127

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Arbres (les). Etudes des troncs abattus	44
Arc-en-ciel (l')	31
Art (l') de faire un tableau	125
Art (l') du paysage contemporain	4
Brosses (les) coupées	40
Cascades (les) et les eaux torrentueuses	59
Ciel (le) bleu avec nuages éclairés de face	20
Ciel bleu et nuages éclairés à contre-jour	23
Ciel (le) éclairé à contre-jour; temps orageux	23
Ciel du matin; soleil levant; disque dans la toile	25
Ciel nuageux (effet gris lumineux à contre-jour)	27
Clair-obscur (le)	75
Coloration des plans	72
Conseil pour éviter le craquelé	102
Considérations sur la manière de peindre un tableau	78
Coucher de soleil; explication du dessin peint	93
Coucher (le) du soleil	34
Coup d'œil rétrospectif sur l'art du paysage et des paysagistes	1
Eau (l') calme	54
Effet d'automne	91
Effet (l') de lune éclairant de face	109
Effet de lune à contre-jour	112
Effet de lune hors du cadre	113
Effet de nuit; la lune dans la toile	115
Effet d'orage; ciel et paysage	30
Effet de pluie; pluie et soleil	33
Effet (l') et les pochades	73
Été (l') et les blés	87
Étude de terre labourée; effet du matin	96
Étude d'ensemble	64
Étude d'un terrain de premier plan	38
Études d'arbres	46
Feuillage (le)	49
Fini (le)	6
Halo (le) de la lune	120
Hiver (l')	98
Lune (la) vue au travers des branches d'arbres	117
Maisons (les) ou les fabriques	41
Mise (la) en place d'un paysage	68
Montagnes (les)	122
Nénuphars (les)	56
Nuit (la), ciel nuageux, lune voilée	118
Outillage (l') du paysagiste	8
Panneaux (les) décoratifs	134
Paysage (le) historique	130
Paysages nocturnes. — Effet de lune au crépuscule	104
Plein soleil (le), ou le paysage éclairé de face	103
Premières études de paysage	11
Printemps (le) et les arbres en fleurs	84
Quelques réflexions sur l'école impressionniste	89
Rochers (les)	61
Rôle (du) des figures et des animaux dans les tableaux de paysage	83
Roseaux (les)	58
Rues (les) de village	100
Séances (les différentes) d'études d'après nature. . . . 11, 14, 16,	18
Soirs d'automne	93
Sous-bois (les)	80
Vêtement (le) du paysagiste	10

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY





H. LAURENS, ÉDITEUR, 6, RUE DE TOURNON, PARIS.

OUVRAGES DE L. LIBONIS

Les Styles Enseignés par l'Exemple

Les Styles Français. 1 vol. in-4, avec 351 gr. Br. 20 fr. — Rel. 22 fr.

L'ouvrage est divisé en *six fascicules* comprenant chacun 16 pages de planches et 4 pages de texte et *deux demi-fascicules*, comprenant 8 pag. de pl. et 4 pag. de texte.

LE STYLE ROMAN. — Un fascicule.
LE GOTHIQUE. — Un fascicule.
LA RENAISSANCE. — Un fascicule.
LE STYLE LOUIS XIII. — Un demi-fascicule.
LE STYLE LOUIS XIV. — Un fascicule.
LE STYLE LOUIS XV. — Un fascicule.
LE STYLE LOUIS XVI. — Un fascicule.
LE STYLE EMPIRE. — Un demi-fascicule.

Chaque fascicule se vend séparément : 3 fr. Chaque demi-fascicule (*Style Louis XIII* et *Style Empire*) : 1 fr. 50.

Les Styles Antiques, d'Orient et d'Extrême-Orient

1 vol. in-4, avec 250 gravures. Broché. 20 fr. — Relié........... 22 fr.

L'ouvrage est divisé en sept fascicules, comprenant chacun 12 pag. de pl. et 4 p. de texte.

ÉGYPTIEN. — Un fascicule.
ORIENT : ASSYRIE, PERSE, PHÉNICIE. — Un fascicule.
GREC. — Un fascicule.
ROMAIN. — Un fascicule.
ARABE et MAURESQUE. — Un fascicule.
INDE et CHINE. — Un fascicule.
JAPON. — Un fascicule.

Chaque fascicule se vend séparément 3 fr.

Les Styles Modernes (Europe, Art Byzantin, Arts Modernes)

1 volume in-4, avec 200 gravures. Broché. 20 fr. — Relié......... 22 fr.

L'ouvrage est divisé en sept fascicules comprenant chacun 12 pag. de pl. et 4 p. de texte.

BYZANTIN. — Un fascicule.
ITALIEN. — Un fascicule.
FLAMAND. — Un fascicule.
ALLEMAND. — Un fascicule.
ESPAGNOL. — Un fascicule.
RUSSE. — Un fascicule.
ANGLAIS. — Un fascicule.

Chaque fascicule se vend séparément 3 fr.

M. Libonis a choisi les spécimens les plus typiques que le temps nous ait conservés de chaque époque et familiarise ainsi successivement l'œil de son lecteur avec les différents styles. Les dessins ont été pris dans toutes les manifestations de l'art, on y trouve une foule de monuments célèbres, un grand nombre de reproductions des arts du bois, du métal, du tissu, de la terre, du livre (orfèvrerie, verrerie, céramique, boiserie, enluminures de manuscrits, broderies, étoffes, etc., etc.).

Cet ouvrage est tout à fait utile : car 1° l'art décoratif occupe aujourd'hui une place très importante dans la production artistique ; il est impossible de ne pas connaître à fond les « styles » et les meilleures œuvres laissées par les artistes, qui les ont en quelque sorte constitués, si plus tard on doit commander ou exécuter une pièce conçue dans l'esprit de telle ou telle époque ; 2° les dessins de M. Libonis sont d'excellents motifs à copier ; 3° ces dessins sont bien plus précieux comme documents que des photographies, car ils donnent des lignes arrêtées, faciles et nettes, ce que la photographie ne saurait faire

L'Ornement d'après les Maîtres. 1 magnifique volume in-4,

contenant 753 motifs de décoration. Broché. 20 fr. — Relié...... 22 fr.

Ce volume renferme les 13 cahiers suivants :

AMOURS. — Un cahier, 44 documents.
PANNEAUX. — Un cahier, 25 documents.
RINCEAUX. — Un cahier, 36 documents.
MASCARONS et CHIMÈRES. — Un cahier, 84 documents.
CONSOLES et ÉCOINSONS. — Un cahier, 83 documents.
GUIRLANDES et FLEURETTES. — Un cahier, 66 documents.
BORDURES et MARLIS. — Un cahier, 71 documents.
CROIX. — Un cahier, 50 documents.
CADRES. — Un cahier, 50 documents.
ROSACES. — Un cahier, 78 documents.
CARTOUCHES. — Un cahier, 52 documents.
TROPHÉES. — Un cahier, 60 documents.
FRISES. — Un cahier, 54 documents.

Chaque cahier se vend séparément 1 fr. 50.

Cette collection de *Cahiers de Documents artistiques* est appelée à rendre de très grands services aux personnes qui cherchent pour une composition tel ou tel ornement. Quelle économie de temps en effet de n'avoir qu'à prendre son cahier de *Rosaces*, de *Cadres*, de *Rinceaux*, etc., pour trouver immédiatement 50 documents des meilleures époques, parmi lesquels on n'aura qu'à choisir, et aussi quelle facilité pour faire un meilleur travail grâce aux rapprochements et comparaisons de forme, style, matière, qu'en combinant et fusionnant entre eux, la vue de ces documents aura fait naître à l'esprit. Tous ces documents sont puisés par l'auteur aux meilleures sources et dessinés par lui.

ENVOI FRANCO CONTRE MANDAT-POSTE.